元人散曲论丛

隋树森 著

元人散曲论丛

隋树森 著

齐鲁书社

元人散曲论丛

隋树森 著

齐鲁书社出版发行

（济南经九路胜利大街）

山东新华印刷厂德州厂印刷

850×1168毫米32开　5.25印张　2插页　117千字

1986年11月第1版　1986年11月第1次印刷

印数1—1,300

书号 10206·156　　定价 1.40 元

序

最近四、五十年，我的业余时间，绝大部分都放在对元曲的研究上。元曲，主要包括元杂剧和元散曲两大类。我对元杂剧的研究和整理，不想在这里谈了。对元散曲，我纂辑成了一部元人散曲总集《全元散曲》，并用很大的气力做了校勘。又校点了所有今存元人编的散曲总集——《阳春白雪》、《太平乐府》、《梨园乐府》、《乐府群玉》。以上这五种书，幸得先后问世。在这段工作时间里，我还陆续写了若干篇论元散曲的文章。现在我已到了耄耋之年，以后恐怕无力再续写这类文章。因此，我把这些文章汇集起来，以就正于海内同道。是为序。

一九八五年春于首都

目　录

元人散曲概论

一 曲、散曲

曲，就是乐曲。也就是歌唱的词。曲的起源很早，其句式往往长短不齐，歌唱起来，曲折荡漾，所以叫做曲。《文选·对楚王问》中记宋玉向楚襄王说："客有歌于郢中者，其始曰《下里巴人》，国中属而和者数千人，其为《阳阿薤露》，国中属而和者数百人，其为《阳春白雪》，国中属而和者不过数十人。……是其曲弥高，其和弥寡。"所以至晚在战国时代，就有"曲"这个名称了。

经过孔子删订的《诗三百篇》，就是古代的乐章。《诗》多为四言。《诗》亡，到了西汉，汉武帝定郊祀之礼，于是成立了主管音乐的官署——乐府。其后，朝庙中所用的乐章，也叫乐府。后来，凡是和以管弦的歌曲，皆称乐府。乐府的句子，以长短句为主，后世的词曲，也都是长短句，所以后人常把乐府歌辞作为长短句词曲的起源。到了六朝，乐府歌辞虽然也有质朴的，而大半渐趋华美。后来的词，与之相近。至两宋而词大盛，在初时，词是可以歌唱的。到南宋末期，词渐衰微。宋代后期，已是金元时代。这时元曲又发展起来。

女真人和蒙古人都特别嗜好音乐，元曲也就更得到他们的爱好。

元曲可以分为杂剧和散曲两种。杂剧是在舞台上演唱的。其剧本也称为杂剧。杂剧要有故事，于曲文之外，还夹杂着宾白科介。散曲当时也称为乐府或北乐府、小乐府、新乐府。散曲以直抒胸臆为主。它是在我国北方发展起来的一种口语味比较浓厚，流行于民间的雅俗共赏的歌曲。在元朝，散曲是新兴文学。其作者不仅有名公贵人，也有一般群众以及歌儿、伎女等。还有一些作者是少数民族，如不忽木、贯云石、孛罗御史、薛昂夫、阿鲁威、萨都剌、阿里耀卿、杨景贤等。他们的作品，在元曲史上也大放光芒。而且有些曲牌，如《阿纳忽》、《也不罗》、《忽都白》、《唐兀歹》等，其名称皆用少数民族语言，其歌曲当亦为少数民族的。根据散曲的结构，又可分为两类：一类是小令，一类是套数。这种文体逐渐发展起来，在文学史上就代替了词。散曲有南北之分，而元散曲以北曲为主，因此这里不谈南散曲。

现在先谈小令。小令一名"叶儿"，后来也称之为"元人小词"。小令是由一支曲牌构成的，也就是每首小令一调成文；此外还有根据某些乐律可以衔接的关系，连用两个或三个曲牌，构成一支"带过"的曲子，也属于小令。如《雁儿落》带过《德胜令》，这是连用两支曲子的；如《快活三》带过《朝天子》、《四边静》，这是连用三支曲子的。"带过"一词，应当侧书于第一个曲牌之后，也有用"带"、"兼"、"过"等词的。小令都是一韵到底。

有一点初学的同志应该注意：就是曲牌的名称很多，据《中原音韵》的统计，北曲的曲牌共有三百三十五个，《北词

广正谱》所收则有四百四十多个，但是可以拿来填写小令的只是其中的一小部分。不可认为任何曲牌，都可以拿来填写小令。带过曲的小令，各曲牌之连接，也都有一定，不是可以随便选用几个曲牌就连接的。

再谈套数。套数也称“散套”、“清曲”或“大令”，但“大令”一称，用之者少。所谓套数，是用若干属于同一宫调的曲牌，连结在一起。所谓宫调，就是用来限定乐器管色之高低的。套数里的曲牌之连结，其先后的次序，也有一定。一首套数，短的可以只用两个曲牌，如杨西庵的《赏花时》等，长的可以连用二十几个曲牌，如刘时中的《端正好》（《上高监司》第二套）连用了二十多个曲牌。每一首套数，只押一韵，中间不能换韵。哪些曲牌可以用来做小令，套数中的那些曲牌各应如何安置，清人李玄玉的《北词广正谱》，在每一宫调之前，都有举例，可以参阅。

根据拙辑《全元散曲》做统计，元代有散曲流传下来的作者，约有二百二十人。这些作家，流传下来的作品，小令约有三千八百多首，套数约有四百七十多首。我们研究元人散曲，不一定把这些作品都拿来阅读，只要看看其中那些比较重要的，有代表性的，也就可以了。

二 元人散曲的渊源

每首曲子，都有一个曲牌，如《一枝花》、《山坡羊》、《小梁州》、《水仙子》等，都是曲牌。曲牌也就是唱曲时所唱的那个调子的名称，所以又有“牌调”、“曲调”这类名词。根据元人周德清的《中原音韵》，当时的曲牌共有三百三

十五个。这些曲牌，都是有来源的，或出于唐宋大曲，唐宋人词，或出于诸宫调中各曲。也可以说，南北朝时的宋齐梁陈之乐，即唐朝的清乐，就是后世南曲之所本。周齐北朝之乐，即唐朝所说的燕乐，为后世北曲之所本（详清人凌廷堪《燕乐考原》）。如唐人崔令钦的《教坊记》和《宋史·乐志》等书所记的曲牌名，有不少与南北曲相同的。此外还有用少数民族歌曲的。女真人的，蒙古人的，西域人的都有，如《风流体》、《阿纳忽》、《也不罗》、《魔合罗》之类即是。当然，也有些曲牌，它的来源已不可考。不过以前没有而为元人新创的曲牌，或占少数。

散曲与唐宋人词都有渊源。从曲牌上或形式上，可以看得出来。无论小令或套数。

先谈小令。小令和词都是长短句。从牌调上往往可以看得出它们之间的关系很密切。例如：

（一）有些小令的牌调名称与格律，同词完全一样。也就是说，有些牌调以前词中就有，元朝又有人用它填写小令。如《人月圆》、《鹦鹉曲》（一名《黑漆弩》）等，本来是旧有的词牌，后来又有人用它制曲。元朝曲家杨朝英编的散曲选《朝野新声太平乐府》就收有张小山的《人月圆》十二首，徐甜斋的《人月圆》二首。而且张小山的散曲集《张小山北曲联乐府》里所收的《人月圆》多达十五首。《鹦鹉曲》也是起源较早的词牌，而元人散曲选本《太平乐府》、《阳春白雪》中亦多有之，格律与词完全相同。这样看来，无论如何也不能说《人月圆》、《鹦鹉曲》是无意间把词混入曲集的。

（二）有的词曲格律全同，仅仅名称不一样。如词中的《促拍丑奴儿》，曲中就称之为《青杏儿》。由其格律之相同

观之，总是有些渊源关系，而不是偶然相合。

（三）有的词牌本有异称，用于曲中，名称有的依旧，有的又有改变。而其格律或相同或略有改动。如词中的《忆王孙》，也称《柳外楼》。曲牌中既有这两个牌调，格律全同，却又有仅改动其末句的《一半儿》，而《一半儿》的末句成为一种格，即“一半儿△△一半儿△”。

（四）有些词牌与曲牌，名称格律全同，但是用于曲中，有的只能用之做套数，不能用来做小令，如《念奴娇》、《鹧鸪天》、《醉花阴》、《菩萨蛮》等。有的又只能用它做小令，如《人月圆》、《黑漆弩》等。

（五）有些词牌曲牌名称全同，但格律完全不同。如《朝天子》、《满庭芳》、《落梅风》、《感皇恩》、《寨山溪》等。

（六）有些词牌与曲牌名称全同，而格律又有种种异同。如《糖多令》，曲与词有相同者，又有末句不相同者。如《青玉案》，词与曲相同，但其第二句又有不同。又如《瑞鹤仙》，词与曲虽牌名相同，但平仄又稍异，且第八句又有不同。凡此之类，词与曲两相比勘，可知其必有关系。

由于词曲不仅都是长短句，另外还有些类似之处，所以词集中也往往有散曲小令。例如，王恽的词集《秋涧乐府》，编入的小令多达四十余首。其他词集，混入几首小令的，也有一些。有些词选的编者，也往往把小令编进去。如姚燧有《醉高歌》小令四首，元曲家杨朝英曾选入散曲选本《太平乐府》。而明人陈耀文编《花草粹编》，又把这四首小令中的前两首，做为前后两叠的一首词编入，并且说“前后段同”。这本来是两首重头小令，何来前后段？又说“影”字韵复。实则曲子不避韵复，何况这又是两首小令，每首各有一“影”字，根本不曾

重韵。

又如清人万树编《词律》时，一再声明不收元人北曲的牌调，但是后来徐本立编《词律拾遗》，杜文澜编《词律补遗》，又编入了一些《词律》不收的北曲曲牌。尤其是杜文澜补的更多，他把《庆宣和》、《凭阑人》、《寿阳曲》、《天净沙》、《乾荷叶》、《喜春来》、《金字经》、《后庭花破子》、《平湖乐》、《殿前欢》、《水仙子》这些元人小令中常用的牌调，都拉入《词律》了。又如《道藏·鸣鹤余音》卷七有披云真人《风入松》十九首，初看时，其形式每首都是单片，确为曲谱所有，词谱所无，很象是散曲小令。但再看它们的文意和用韵，却是九首半《风入松》词，并不是十九首小令。这是编者把每首双叠的《风入松》词，都割裂为两首单片，充做散曲小令。大概在元朝唱曲时，或有也唱《风入松》词的，所以《风入松》因此也混入曲集。《张小山北曲联乐府》其中就有《风入松》（《九日》）这首词，汤式的《笔花集》中，也有一首《风入松》词，但我们不能把张小山和汤式的《风入松》词，都认为各是两首散曲小令，这只要从两首词的内容和用韵来看，就可以看得出来那都是一首双叠的词。

王恽的《秋涧先生大全文集》里面有十首《平湖乐》。《平湖乐》这个牌调，就是曲牌《小桃红》的别名。《小桃红》本来是单片的散曲小令，中间并无换头。而后人编《秋涧乐府》、《历代诗余》、《词综》、《词律补遗》皆于第四句之三字句下，留一空格，以示换头，写成词的形式。这是错误的。

小令和词，确实也有难于区别之处。例如王季烈先生，总应该算是近代有名的曲家了。而他在《螾庐曲谈》中，叙及刘

秉忠时，说刘秉忠“每以吟咏自适，其诗萧散闲淡，而其曲亦致佳。”下面引《三段子》小令云（原本小令每句接写，以下形式为笔者所改，以示对仗）：

念{行藏有命 / 烟水无涯}{嗟去雁 / 羡归鸦}{半生身累影 / 一事鬓成华}{东山客 / 西蜀道}

且回家{壶中日月 / 洞里烟霞}{春不老 / 景长住}{功名眉上锁 / 富贵眼前花}

三杯酒
{一觉睡
一瓯茶

从王先生的行文来看，上一句是“而其曲亦致佳”，紧接着就说“《三段子》小令云”，那么这个小令一词，应指曲中的小令，而不是词中以字数多少分的小令、中调、长调之小令。也就是王先生认为这首《三段子》是散曲。我们试加分析，这首《三段子》有这样一些特点：（1）对仗特多，也就是正象曲家说的“逢双必对”。（2）用韵较密（3）文句多口语，浅显易懂。（4）从思想内容说，作者卑弃富贵功名，高唱归去来，其韵味极近于散曲。

如果认为《三段子》是散曲，似无问题。因为它具有散曲的一些特点。不过《三段子》应属词，在词里一般称为《三奠子》。而在各种曲谱中，都没有《三奠子》这个牌调，我们还是应当根据万树《词律》（卷十）称之为《三奠子》。《彊村丛书》本《藏春散人集》也作《三奠子》，可见词与曲的界

限有时难以划分。大概词与曲虽然作法上基本不同，最主要的是词以宛转含蓄为正宗，而曲则以直笔铺叙为尚。但这些话也还有点抽象。词和曲都是长短句，词牌和曲牌，形式很相似而往往又有不同，因此也不妨从形式上看看他们的归属关系。至于曲中的小令，没有如词之长调者，现在词中也没有如曲中的套数者，那是很明显的。

散曲中的套数，与词又有什么关系呢？套数这种形式，在南宋就有了。王季烈在《螾庐曲谈》中，许之衡在《戏剧史》中，都曾谈到南宋杨诚斋的《归去来辞引》。这首词用的是代言体，只用词的单支（半阕），而不用有换头的全阕。其形式完全与元人散曲套数或杂剧曲文相似，现在把杨诚斋的这首《归去来辞引》录之于下，以示与套数的关系：

归去来辞引　　杨万里

侬家贫甚诉长饥，幼稚满庭闱。正坐餠无储粟，漫求为吏东西。

偶然彭泽近邻圻，公秫滑流匙。葛巾劝我求为酒，黄菊怨冷落东篱。五斗折腰，谁能许事，归去去来兮。

老圃半榛茨，山田欲蒺藜。念身为形役，又奚悲？独惆怅前迷不谏后方追。觉今来是了，觉昨来非。

扁舟轻飏破朝霏，风细慢吹衣，试问征夫前路，晨光小恨熹微。

乃瞻衡宇载奔驰，迎候满荆扉。已荒三径存松菊，喜诸幼入室相携。有酒盈尊，引觞自酌，庭树遣颜怡。

容膝易安栖，南窗寄傲睨。更小园日涉趣尤奇。尽虽设柴门，长是闭斜晖。纵斜观矫首，短策扶持。

浮云出岫岂心思，鸟倦亦归飞。翳翳流光将入，孤松抚处凄其。

息交绝友堑山溪，世与我相违。驾言复出何求者？旷千载今欲从谁？亲戚笑谈，琴书觞咏，莫遣俗人知。

邂逅又春熙，农人欲载菑。告西畴有事要耘耔，容老子舟车，取意任委蛇。历崎岖窈窕，邱壑随宜。

欣欣花木向荣滋，泉水始流澌。万物得时如许，此生休矣吾衰。

寓形宇内几何时？岂问去留为。委心任运无多虑，顾遑遑将欲何之？大化中间，乘流归尽，喜惧莫随伊。

富贵本危机，云乡不可期。趁良辰孤往恣遨嬉，独临水登山，舒啸更哦诗。除乐天知命，了复奚疑。

王季烈说："此引共十二曲，不著调名，以今考之，则其第一第四第七第十支，为《朝中措》；第二第五第八第十一支，为《一丛花》，惟其第三第六第九第十二支，调名不可考，似《南歌子》而多一末句，此末句似《声声慢》，要亦为词调无疑。然俱不用换头，且纯用代言体。诚斋生于南宋初，卒于开禧二年，则此曲之作，殆与《董西厢》同时。然则元人杂剧，固参合宋金两邦歌曲之体裁，以成一种新体。因此可知今日剧曲之体，仍由诗词递演而来，并非由异域所传入也。"

许之衡的《戏剧史》又自明吴讷所辑的《四朝名贤词》中，录出宋沈瀛的《野庵曲》一首，《彊村丛书》本《竹斋词》不收此首，盖因它纯是曲体。《全宋词》则收之，兹转引如下：

野　庵　曲　　　　　　沈　瀛

野叟最昏迷，叹世间光阴奔走如驰。逢这闲时，忽寻

忖，一生里事都非。从头到尾，都改了，重立根基。枕上披衣。浑无寐，时时摩挲行气。

才睡起，辟户扉，爇一炷清香，烟气霏霏。膜拜更归依，冥心坐，看经念佛行持。消除秽恶，光洒洒禅律威仪。佛力慈悲，愿今世，永没冤债相随。

食将惭愧。才饭了、一阵茶香美。迟迟日长，觅伴相对围棋。安排势子，相望相窥。闭心机、输赢成败、却似人居世。跳脱去，唤方帽杖藜。为伴侣，小桥那面一庵儿。登高望远输情思。叹物荣物枯，节换时移。

春到园中，见寒梅同春雪乱飞，冷艳冰肌。须臾李杏开遍。一目芳菲。和风骀荡、两岸细柳捻金丝。清明时候，景物尤韶媚。

春事退，叹万红狼藉，飞满堤。水平地，风到卷涟漪。荷花一望如霞绮、对好些景物，敌去炎威。

秋景凄凄，长空明月正扬辉。蒹葭岸，浮云侧畔坐钓矶。正桂花香喷鼻，黄花满眼，风劲霜坠。做寒来天气。秋光老，草木一齐似洗。独舒篱径，青松路，残岁方知。

日将斜，园里缓行归。听流水。明窗净儿。调素徽。到妙处，古曲幽闲韵渐稀。徐徐弹了融心意。忽然惊起，户外时闻车履，故人来相对。

瓮浮蚁，草草杯盘灯正辉。漏声迟。浮斝飞觞，言渐嘻嘻。轩渠一笑，高歌野庵新唱，劝些儿。人听村歌，一霎时，好娱戏。休笑颠狂，也是大奇，能赶气闷忧悲。自然沈醉。

客都去后，睡齁齁地。一枕华胥惊又起。晓鸡啼，重起着衣，心火烧脐，龙行虎驰，依前啰啰哩哩。

从头到尾今如此，若唱此曲没休时，保取长年到期颐。

许之衡说："案此套曲共八支，不著词名。与《归去来辞引》同。想是宋代曲调，今不易考其调名矣。末有尾声，用三句。与《圆社市语》尾声同（见后）。现通行南曲尾声，与此完全相类。"

宋代的歌舞剧曲，更是元人散曲套数的来源，如见于宋曾慥《乐府雅词》的董颖所作的《道宫薄媚》（《西子词》），见于宋高承《事林广记》的赚词，都极类散曲套数。前者篇幅较长，兹录赚词一种，可见元人散曲套数和杂剧曲文之形成，与这些歌舞剧曲有较密切的血缘关系。

赚词一种　　　　据《事林广记》

【遏云致语】（筵会用）《鹧鸪天》

遏酒当歌酒满斟。一觞一咏乐天真。三杯五盏陶情性，对月临风自赏心。　环列处，总佳宾。歌声缭亮遏行云。春风满座知音者，一曲教君侧耳声。

【圆社市语】（中吕宫）《圆里圆》

【紫苏丸】相逢闲暇时，有闲的打唤瞒儿。呵喝啰，声嗽道赚厮。俺嗏，欢喜才下脚，须和美。试问伊家有甚夹气。又管甚官场侧背。算人间落花流水。

【缕缕金】把金银锭，打旋起。花星临照，我怎生避。近日闲游戏，因到花市。帘儿下瞥见一个表儿圆，咱每便著意。

【好女儿】生得宝妆跷，身分美。绣带儿缠脚，更好肩背。画眉儿入鬓春山翠。带着粉钳儿，更绾个朝天髻。

【大夫娘】忙入梦，又迟疑。又怕五角儿冲撞我，没

跷踢纲儿尽是札，圆底都松例。要抛声忒壮，果难为，真个费脚力。

【好孩儿】供送饮三杯先入气。道今宵打歇处，把人拍惜。怎知他水脉透，不由得你。咱们只要表儿圆时，复地一台儿美。

【赚】春游紫陌，流莺往来穿梭戏。紫燕归巢，叶底桃花绽蕊。赏芳菲，蹴秋千高而不远，似踏火不沾地。见小池风摆荷叶戏水。素秋天气，正玩月，斜插花枝。赏登高，佶料沙羔美。最好当场落帽，陶潜菊绕篱。仲冬时，那孩儿，忌酒怕风。帐幕中，缠脚忒稔腻。讲论处，下梢团圆到底。怎不则剧。

【越恁好】勘脚并打，步步随定伊。何曾见走衮？你于我。我于你。场场有踢。没些拗背，两个对垒。天生不枉作一对脚头，果然厮稱密密。

【鹘打兔】从今后，一来一往，休要放脱些儿。又管甚搅闲底。拽闲定白打赚厮。有千般解数，真个难比。

【骨自有】

【尾声】五花丛里英雄辈，倚玉偎香不暂离。做得个风流第一。

案：圆社是南宋时蹴球的团体组织，遏云社则为当时唱赚的组织（皆见《武林旧事》卷三及《梦粱录》卷十九）。此曲所说皆踢球之事，语句有的不易索解，断句亦未全是。“骨自有”三字为一行，原用阴文，或为曲牌之类。但其他曲牌，又皆用阳文。

我们看，这首南宋赚词的形式，与散曲中的套数极其相似。《紫苏丸》、《缕缕金》、《好女儿》、《大夫娘》、

《好孩儿》、《赚》、《越恁好》、《鹘打兔》、《尾声》等，都是曲牌。这比前引的《归去来辞引》及《野庵曲》不同，而与散套的形式更靠近一步。王国维的《宋元戏曲史》曾引这一材料，最后他说：

《事林广记》虽载此词，然不著其为何时人所作。以余考之，则当出南渡之后，词前有《遏云要诀》，遏云者，南宋歌社之名。《武林旧事》（卷三）"二月八日，为相川张王生辰，霍山行宫朝拜极盛。百戏竞集。如绯绿社（杂剧）、齐云社（蹴球）、遏云社（唱赚）等"云云。《梦粱录》（卷十九）《社会》条下亦载之。今此词之首，有《遏云要诀》、《遏云致语》。又云"唱赚道赚"，而词中又有赚词，则为宋遏云社所唱赚词无疑也。所唱之曲，题为《圆社市语》。圆社谓蹴球。《事林广记》戌集（卷二）《圆社摸场》条起四句云："四海齐云社，当场蹴气球。作家偏著所，圆社最风流。"今曲题如此，而曲中所使，皆蹴球家语。则圆社为齐云社无疑。以遏云社之人，唱齐云社之事，谓非南宋人所作不可也。

此词自其结构观之，则似北曲。自其曲名，则疑为南曲。盖其用一宫调之曲，颇似北曲套数。其曲名，则《缕缕金》、《好孩儿》、《越恁好》三曲，均在南曲中吕宫。《紫苏丸》则在南曲仙吕宫，北曲中无此数调。《鹘打兔》则南北曲皆有，唯皆无《大夫娘》一曲，盖南北曲之形式及材料，在南宋已全具矣。

王国维这段话，对于赚词起于南宋和赚词的结构——用同一宫调之曲，颇似北曲的套数，说得很清楚了。

这里在《圆社市语》正曲之前，有一首《鹧鸪天》词的

《遏云致语》。这种形式就在元人杨立齐的散曲《哨遍》套数（见《太平乐府》卷九）之中还残留着。当然，推测起来，套数前边的《遏云致语》之类，很可能并不仅限于用《鹧鸪天》这个词牌。

我们可以说，宋代的长篇的词，如《归去来辞引》、《野庵曲》及歌舞剧曲唱赚之类，与元人杂剧的曲文及元人散曲的套数有重要的渊源关系，尤其是歌舞剧曲之唱赚，与元散套更多相似之处。其中（一）用同一宫调之曲，（二）曲词多为单元，而没有用两叠者，最为明显。

三　元人散曲发展小史

元人锺嗣成写过一本《录鬼簿》，记录了元代杂剧和散曲作家的姓名以及生平事迹并所编撰。虽然记录得嫌简略，但是后人研究元曲，无论如何也不能不重视它。此书记录了许多杂剧名，看起来好象以叙杂剧家为主，但是我们应该注意，杂剧作家有的也兼写散曲，如关汉卿、马致远、白朴、郑光祖、王实甫等有名的杂剧作家，也都是散曲的重要作者。而且锺嗣成在此书中，也提到了一些只作散曲而一本杂剧也没有写的作家。如商政叔、王和卿、杨西庵、胡紫山、卢挚、姚枢、不忽木、陈草庵、刘敏中、白贲、冯海粟、贯云石等人。也许有人认为锺嗣成对这一大部分人只在《录鬼簿》之前写了一个名字，说他们"有乐府（指散曲）行于世"而已，锺嗣成并不重视这些人，他要写的重点在杂剧作家。这种说法，也未必全是。例如张可久并没有写过一种杂剧，而他的名子和小传，也在《录鬼簿》的"正文"之中。尤其是《录鬼簿》卷下所记的

一些曲家，如范冰壶、施君美、黄德润、沈拱之、陈彦实、廖弘道、吴中立、刘宣子、钱子云、黄子久、徐德可、顾君泽、曹明善、高敬臣、王守中、陆仲良、吴纯卿、李齐贤、王思顺、苏彦文、李用之、俞姚夫、张以仁、高可道、董君瑞、高安道、李邦杰等，并没有做杂剧。所以《录鬼簿》对元代曲家的记载和分期，是就元代散曲（或称乐府）作家和杂剧（或称传奇）作家一起说的。我们论叙元代散曲的发展史，也离不了《录鬼簿》。

《录鬼簿》现在主要有三种本子：一、孟称舜本。二、天一阁本。三、曹楝亭本。这三种本子颇有异同。它们对“鬼”与“人”的分类，也有详有略。比较起来以曹本为最详。曹本把书中所收的那些作家分为七类：

一、前辈已死名公有乐府（笔者按：此指散曲）行于世者。

二、方今名公。

三、前辈已死名公才人有所编传奇（笔者按：此指杂剧）行于世者。

四、方今已亡名公才人，余相知者，为之作传，以《凌波曲》吊之。

五、已死才人不相知。

六、方今才人相知者，纪其姓名行实并所编。

七、方今才人闻名而不相知者。

这七项实际可分三类：

一、前辈已死（一、三两类）

二、方今已亡（四、五两类）

三、方今（二、六、七三类）

王国维在他的《宋元戏曲史》中把元剧作家的时代分为三期，即蒙古时代、一统时代、至正时代。日人青木正儿在他的《元人杂剧序说》（有拙译本）中把元剧作家的时代分为初期、中期、末期。我觉得对元代散曲作家的分期，也可以用青木分初、中、末三期之说。

初期：元朝统治中国的时间不长，元朝起初称蒙古（一二〇六——一二七一）。一二七一年改国号曰元。从蒙古太宗（一二二九——一二四一在位）取中原以后，到一二七九年元灭南宋这一段时间，可以算是元代散曲发展的初期，约有五十年。钟嗣成《录鬼簿》所说的"前辈已死名公有乐府行于世者"，和他所说的"前辈已死名公才人有所编传奇行于世者"，就是此期的重要作家。这些作家有的从早就活动于金朝（金朝亡于一二三四年）。初期也就是王国维《宋元戏曲史》所说的蒙古时代。初期的作者多为北方人。他们活动的地区也多在北方大都（现在北京市）及中书省所属之地。这一时期的作者，多见于《录鬼簿》卷上。有作品流传到现在的，有元好问、杨果、刘秉忠、商道、杜仁杰、王和卿、商挺、胡祗遹、不忽木、徐琰、王恽、鲜于枢、卢挚、陈草庵、奥敦周卿、关汉卿、白朴、姚燧、高文秀、庾天锡、马致远、王实甫、滕斌、邓玉宾、王伯成、阿里西瑛、白无咎、冯子振、贯云石、张养浩、鲜于必仁等。初期作家的作品比较质朴，多属"盛元体"。

中期：这一时期就是王国维在《宋元戏曲史》中所说的"一统时代"，从元世祖至元到元顺帝后至元之间，约有六十年，其作者也就是钟嗣成所说的"方今已亡名公才人，余相知或不相知者"。这时，南宋已亡，南宋的国都临安（杭州），

仍然繁华，杭州的热闹情况在关汉卿的《一枝花》散套（《杭州景》）就有一部分描写。曲云：

【一枝花】普天下锦绣乡，寰海内风流地，大元朝新附国，亡宋家旧华夷。水秀山奇，一到处堪游戏。这答儿忒富贵。满城中绣幕风帘，一哄地人烟凑集。

【梁州】百十里街衢整齐，万余家楼阁参差。并无半答儿闲田地。松轩竹径，药圃花蹊。茶园稻陌，竹坞梅溪。一陀儿一句诗题，行一步扇面屏帏。西盐场便似一带琼瑶。吴山色千叠翡翠。兀良。望钱塘江万顷玻璃。更有清溪，绿水，画船儿来往闲游戏。浙江亭紧相对，相对着险岭高峰长怪石。堪羡堪题。

【尾】家家掩映渠流水，楼阁峥嵘出翠微。遥望西湖暮山势，看了这壁，觑了那壁。纵有丹青下不得笔。

杭州的景物，在当时是天下第一。其景物之美之盛，是"纵有丹青下不得笔"的。杭州既做过南宋国都，南宋灭亡后，更成了全国的游乐之地，许多人被吸引到那里，其中当然也包括曲家。例如：

曾瑞，本来是大兴人，他自北南来，喜江浙人才之多，羡钱塘景物之盛，因而家焉（见《录鬼簿》下）。

宫天挺（字大用），本来是大名开州人，历学官，除钓台书院（钓台即严光垂钓处，在浙江富春江）山长，后卒于常州。他著有《严子陵垂钓七里滩》杂剧。

郑光祖，本为平阳襄陵人，以儒补杭州路吏，后卒，火葬于西湖之灵芝寺。

金仁杰，杭州人，天历元年（一三二八）授建康崇宁务官，明年己巳卒。其二子护柩来杭。

范康，杭州人。

沈和，杭州人，后居江州。

陈以仁、范居中、施惠、黄天泽、沈珙之、吴本世、胡正臣、胡存善、俞姚夫、萧德祥、王晔、王仲元、鲍天佑，皆杭州人。

赵良弼、东平人，幼与钟嗣成同里闬。后补嘉兴路吏，选调杭州。天历元年（一三二八）卒。

廖毅，建康人，天历二年卒于家。

乔吉甫，太原人，居杭州，至正五年卒于家。

睢景臣，大德七年，自维扬来杭州。

周文质，字仲彬，其先建德人，后居杭州，因而家焉。元统二年卒，中年而殁。

李显卿，东平人，以文为浙江省掾，因居杭州。

李用之、顾廷玉，淞江人。

张以仁，湖州人。

作家多为南人，或由北方转杭州一带的情况，不仅中期为然，可以说一直延续到末期。

中期的重要作家，并有作品流传至今者，有：宫天挺、郑光祖、范康、曾瑞、沈和、施惠，孛罗御史、睢景臣、乔吉、刘时中、薛昂夫、吴弘道、赵善庆、任昱、高栻、王晔、朱凯等人。

末期：元散曲的末期，就是王国维所说的“至正时代”。至正是元顺帝最后的一个年号，共二十八年。这期的作者，也就是《录鬼簿》所说的“方今名公”、“方今才人”。在末期中，如果再把明初一部分作家也包括进去，时间就要更长一些。

这时散曲的作风已逐渐有所改变，渐失初期和中期作家那种浑朴本色的风格，而趋于柔靡小巧。作品虽然也不少，如张可久、汤舜民都有曲集传世，而且所作之曲，量亦颇多，但气魄不大。这期的作家，据《录鬼簿》下卷来看，专作乐府（指散曲）的人不少。而且钟嗣成总说其中某人某人作得如何如何工巧，但那些人的作品，到现在则多半一首不存，大概为时代的洪流所淘汰了。现在把这期有作品流传下来的重要作者的姓名列下：

亢文苑、张可久、吕止庵、景元启、查德卿、吴西逸、赵显宏、朱庭玉、赵彦晖、李致远、张鸣善、杨朝英、宋方壶、陈德和、丘士元、王举之、周文质、班惟志、钟嗣成、汪元亨、孟昉、杨维桢、倪瓒、髙明、徐畇、汤式、杨讷、兰楚芳、谷子敬、谢应芳等。

四　元人散曲中所反映的社会现实

元代的中国人民，是在蒙古游牧民族贵族阶级和汉族地主阶级的统治下生活的。元代是中国历史上一个封建专制统治严酷的时代，既有民族矛盾又有阶级矛盾，有些曲家也反映了这些方面的现实情况。

他们说了些人民大众所要说的话。可惜这类作品为数有限，但也可以举出一些来。例如古洪刘时中写的篇幅较长的两首《端正好》（《上髙监司》）套数，就具体地、真实地叙述了当时江西等处在大旱灾荒之后，老百姓饿得“状似豺狼”“黄如经纸”，到处搜寻树皮野菜充饥的情况。因为无法生活下去，竟把嫡亲的哺乳婴儿抛入长江，真是悲惨已极。同时它

也揭露了地主阶级的种种罪恶行径：那些奸商、社长、知房们，在老百姓遭受灾难的荒年，趁火打劫，高抬物价。义仓有名无实，官府首先营私舞弊。钞法败坏不堪，有钱的人趁着荒年贩卖米谷，购置田庄，纳宠妾，买人口。这些写在曲子里的，想来是事实。尽管这首曲子里也有歌颂和感谢统治者的话，但那无疑是当时写给上级文件中照例要说的恭维语。毫无疑问，作者主要是要向监司陈说民间的疾苦，反映当时的社会现实。

又如钱霖的《哨遍》套数，对那些舍生忘死，出乖弄丑，无明无夜千方百计要把天下的财货都聚敛到自己手中的高利贷者，做了极其尖锐严正的讽刺、斥责和诅咒；把他们的贪婪狠毒，而又极其吝啬的丑恶心理，刻画得维妙维肖，入木三分。

又如睢景臣的《哨遍》（《高祖还乡》）散套，居然对那在封建社会具有无上尊严的大皇帝加以嘲谑，以轻蔑的态度，揭露刘邦当年种种的无赖行径。向读者指明所谓大皇帝者，也不过就是这样一些无赖人物。至于高官豪吏，当然同时也被讽刺着。

又如小令里面，无名氏的《醉太平》云：

> 唐唐大元，奸佞专权。开河变钞祸根源，惹红巾万千。官法滥，刑法重，黎民怨。人吃人，钞买钞，何曾见？贼做官，官做贼，混愚贤。哀哉可怜！

这不消说也是写实之作，毫无含蓄地直斥当时腐败之极的“大元”政府，把开河、变钞、法滥、刑重几项大苛政，逐一指出，然后说官吏就是盗贼，盗贼就是官吏，直截了当地戳穿了统治阶级的真面目。说得多么干脆，多么痛快！

又如张鸣善的《水仙子》小令说：

铺眉苫眼早三公，裸袖揎拳享万钟，胡言乱语成时用，大刚来，都是空。说英雄谁是英雄：五眼鸡岐山鸣凤，两头蛇南阳卧龙，三脚猫渭水飞熊。

这首讥时的小令，如实地反映了当时无论阿猫阿狗，无论什么样的人，都可以充当大官统治人民的实况。

又如滕玉霄的《普天乐》小令，不满剥削阶级对被剥削者的狠毒，向剥削者问道："狗苟蝇营贪不足，为妻儿口体区区。君家饱暖，他人冻馁，于汝安乎？"剥削者听了，还有什么话可以回答呢？

又如元散曲中，刘时中的《新水令》套（《代马诉冤》），姚守中的《粉蝶儿》套（《牛诉冤》），曾褐夫的《哨遍》套（《羊诉冤》）等，都是反映封建社会人剥削人，人压迫人，强者残害弱者的狠毒现象的。有的人做了很大的贡献，却不得善报，不得善终。这是作者对当时社会做了深刻的观察，有所感而发的。作者深感于"世无伯乐"，"眼见千金骏骨无人贵"，痛惜有用人才被埋没（《代马诉冤》）。看到了尽管是能够"就死成仁，杀身报国"的忠义之士，却竟然被出卖，被杀戮（《羊诉冤》）。看到了那些敢于牺牲一切，受尽驱驰，甘分为国家受辛苦的人，最后还是含冤负屈被宰杀（《牛诉冤》）。这些作者写这些作品，当然不会仅仅是对马、牛、羊表示同情。曲中的马、牛、羊就是社会上的劳苦大众，就是给当时封建社会忠心服务的人。这些作品，反映了封建社会的实质。

从全部元人散曲来看，当然以情词、景词为多。尽管这样，象以上所举的表示对当时社会现象极为不满的曲家，还是存在的。

五 元代散曲作家对政治的态度

元代中国各族人民都生活在苦难中。元代散曲作家对政治好象是消极的，生活态度是颓唐的。不过他们之所以有这种思想，也不是没有原因的。封建专制主义这座大山，谁能以自己那一点薄弱的力量把它推翻呢？而且这种消极颓唐思想，实际上也是对封建专制主义的一种抵制。他们对封建统治者持不合作、不与之同流合污的态度。封建大皇帝实行高压手段，对下面的文武百官，可以任意罢免、流放、残害、杀戮。即使那些臣子已经享有高官厚禄，生命也没有保障。“珠履三千，金钗十二，朝承恩，暮赐死”（汪元亨《朝天子·归隐》），这是人所共知的。所以他们要高喊“不事王侯”。元散曲里面有许多作品，很能反映这种思想。如不忽木的《点绛唇》套数（《辞朝》），周文质的《斗鹌鹑》套数（《自悟》），孛罗御史的《一枝花》套数（《辞官》），以及张养浩、汪元亨等人的作品，都充满着这种思想。这成了当时曲家的一种时代思潮。他们异口同声地警告人们要“急跳出虎窟龙潭”（汪元亨），“跳出狼虎丛中，不入麒麟画里”（周文质《斗鹌鹑》套）。他们叹息那“游鱼儿见食不见钩”（不忽木《点绛唇》套）。他们对那漆身吞炭的豫让、触槐而死的钼麑“为功名将命亏”，觉得可笑可叹。认为伯夷、叔齐宁可饿死在首阳山，也不食周粟，那是作傻事。他们高喊“如今凌烟阁一层一个鬼门关，长安道一步一个连云栈”（查德卿《寄生草》），劝那些要做官的人们及早“归去来”，不要为求“薄利虚名”而终日“忘魂丧胆”。他们认为长着逆鳞的封建帝王是无情、最不讲

道理的。封建朝廷和官府，既是虎窟龙潭，所以做官的人应当及早过"无是无非快活煞"的生活（孛罗御史《一枝花》套）。如果"进身的疾，收心的晚"，那就是祸之根源。

元人散曲有不少是评论历史人物的，其标题或直写被评论者姓名，或用"怀古""咏史"等笼统的词为题。读这些曲子，我们也可以看到作者对从政这件事的态度。

他们所评论的历史人物，大半集中在豫让、范蠡、钼麑、伍子胥、屈原、张良、韩信、严光、陶潜这些人身上。他们对这些人，有的歌颂，有的责备。但他们的责备是善意的。他们并不认为被责备的人做了什么坏事，而只认为他们做了傻事。他们对范蠡、张良、严光、陶潜等人都有好评，也就是赞赏这些人。

元代曲家，歌颂范蠡的很多，如：

那老子陷身在虎狼穴，将夫差仇恨雪。进西施计谋拙。若不早去些，鸟喙意儿别。驾着一叶扁舟，披着一蓑烟雨，望他五湖中归去也。（徐再思《红锦袍》）

碧浪中范蠡乘舟。殢酒簪花，乐以忘忧。荡荡悠悠，点秋江白鹭沙鸥。急棹不过黄芦岸白苹渡口，且湾在绿杨堤红蓼滩头。醉时方休，醒时扶头。傲杀人间，伯子公侯。（卢挚《蟾宫曲》）

五湖去来越范蠡，甘作烟波计。功成心自闲，名遂身先退。早寻个稳便处闲坐地。（钟嗣成《清江引》）

这些曲家对于范蠡在功成名遂之后，披着一蓑烟雨，驾着一叶扁舟，去弄五湖烟水，都表示赞赏。认为归湖是明智的。假如他不识进退，很可能会有杀身之祸。

元代曲家咏张良辞官学道的也很多，徐再思说：

那老子见高皇斩了蛇，助萧何立大节。荐韩侯劳汗血。渔樵做话说，千古汉三杰。想着云外青山，纳了腰间金印，伴赤松子归去也。（徐再思《红锦袍》）

白朴有一首《阳春曲》，对张良辞汉、范蠡归湖隐身的原因，说得清楚而正确。他说："张良辞汉全身计，范蠡归湖远害机。"许多曲家常提到要"远害全身"。沈和的《潇湘八景·排歌》第一句就说"远害全身"。还有曲家周文质和白朴的看法完全一样，他说"想当日子房公会觅全身计，一个识空便（识空便即识相，善观风色）抽头的范蠡"（《斗鹌鹑·自悟》）。

严光自古以来就博得人们的称赞。元代曲家咏严光的说：

傲中兴百二山河，拂袖归来，税驾岩阿。物外闲身，云边老树，烟际沧波。犯帝座星明凤阁，钓桐江月冷渔蓑。富贵如何？万古清风，岂易消磨！（鲜于必仁《折桂令》）

浙江亭，看潮生。潮来潮去原无定。惟有西山万古青。子陵一钓多高兴，闹中取静（马致远《拨不断》）

这些曲家认为严子陵辞去富贵，坚决不在汉光武帝那里做官，终生做烟波钓徒，是最高尚识机的。因为江上清风，万古留名，比做官好。后人也认为严光的遗产比汉光武帝还大，说："子陵有钓台，光武无寸土。"

元代散曲家颂扬陶潜说：

那老子觑功名如梦蝶，五斗米懒腰折。百里侯心便舍。十年事可嗟，九日酒须赊。种着三径黄花，栽着五株杨柳，望东篱归去也。（徐再思《红锦袍》）

陶渊明自不合时。采菊东篱，为赋新诗。独对南山，泛秋香有酒盈卮。一个小颗颗彭泽县儿，五斗米懒折腰

赦。乐以琴诗，畅会寻思。万古流传，赋《归去来辞》。（盍志学《蟾宫曲》）

羡柴桑处士高哉！绿柳新栽，黄菊初开。稚子牵衣，山妻举案，喜动蒿莱。审容膝清幽故宅，信怡颜潇洒书斋。隔断尘埃。五斗微官，一笑归来。（鲜于必仁《蟾宫曲》）

陶潜得到元代曲家很高评价，卢挚还把陶潜与严陵一同赞美，他说：

巢由后隐者谁何？试屈指高人，却也无多。渔父严陵，农夫陶令，尽会婆娑。五柳庄瓷瓯瓦钵，七里滩雨笠烟蓑。好处如何？三径秋香，万古苍波。

关汉卿又把陶潜和范蠡相提并论，他说：

松菊晋陶潜，江湖越范蠡。（《乔牌儿》套"世情推物理"）

以上这些历史人物，都能抛弃功名，不事王侯，过自由自在的生活，得以善终。元代曲家对他们都是赞扬的。唐朝大诗人李白曾说："安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜。"（《梦游天姥吟留别》）元代曲家有许多人也都有这种想法。他们对以上这些人的批评，就是同意这种想法的表现。

但是元代散曲作家对另外一些也经常得到人们好评的历史人物，却又有不同的看法。对这些人至少有轻视的意味。如对钼麑、豫让、屈原、韩信等人即是。其原因，简单说来无非是因为这些人不智，过于贪恋功名。认为他们为了求得功名，不惜亏损生命，这是不值得的。

元代曲家们认为钼麑触槐而死，豫让漆身吞炭最后伏剑而亡，都大可不必。有的"笑豫让、叹钼麑"，问他们"待图个

甚的”（吴仁卿《斗鹌鹑》套）。有的要劝豫让“吐出喉中炭”（查德卿《寄生草》）。

伍子胥帮助吴国伐楚征越，鞭楚平王尸三百，以为父兄报仇。但吴王夫差后来赐子胥属镂剑，逼他自杀。夫差把子胥的尸体弄成肉糜，装进皮口袋（即所谓“鸱夷革”）里投入江中。《吴越春秋》说：“子胥因随流扬波，依潮来往，荡激崩岸。”元代曲家对这件事是怎样评论呢？薛昂夫《朝天曲》小令说：

伍员，报亲，多了鞭君忿。可怜悬首在东门，不见包胥恨。半夜潮声，千年孤愤。钱塘万马奔。骇人，怒魂，何似吹箫韵？

曲家都认为伍子胥之死是冤枉的。曹德说：“鸱夷革屈沈了伍胥”（《沈醉东风》）。对他之死很是不平。

屈原为表白忠君爱国的心意，于五月五日，自投汨罗江而死。在元代曲家看来，屈原一定要“众人皆醉我独醒”，这是犯不着的。既然世人都混浊，屈原就应当和大家一起混浊，越混浊得厉害越好。而屈原一定要独清，那就由他清，清死也任他去。如马致远说：“屈原清死由他恁，醉和醒争甚？”（《拨不断》）醉是快活的，象屈原那样一定要醒而不醉，不尝美酒佳酿的滋味，那是活该。在曲家们看来，伯夷、叔齐宁可忍饥挨饿，也不食周朝的粮食，那不过是白争闲气。愿吃不吃，与别人有什么关系？他们说：

采薇首阳空忍饥，枉了争闲气。试问屈原醒，争似渊明醉？早寻个稳便处闲坐地。（钟嗣成《清江引》）

三闾当日，一身辞世。此心倒大无萦系。淈其泥，啜其醨，何须自苦风波际？泉下子房和范蠡，清，也笑你。

醒，也笑你。（陈草庵《山坡羊》）

楚《离骚》，谁能解？就中之意，日月明白。恨尚存，人何在？空快活了湘江鱼虾蟹。先生畅好是胡来。怎如向清山影里，狂歌痛饮，其乐无涯。（张养浩《普天乐》）

元代曲家薛昂夫有一首《庆东原》小令，评论汉朝功臣韩信说：

已挂了齐王印，不撑开范蠡船。子房公身退何曾缠？不思保全，不防未然，划地据位专权。岂不闻"自古太平时，不许将军见？"

薛昂夫责备韩信不肯挂冠弃职，竟然招致杀身灭族之祸，其他曲家有的也这样看。如张养浩就说过："严子陵钓滩，韩元帅将坛，那一个无忧患？"

元代曲家认为豫让、钼麑、伍子胥、屈原、韩信都是因为过于贪恋功名利禄，积极谋求进身而不肯及早收心抽身，所以没得到好下场。曲家告诉人们不要走这些人的老路，应当以他们为戒。他们看到一些历史人物的下场，看到许多"从前玉笋班"都"无下梢"，因此"功名意懒"，无心求官。张养浩说：

班定远飘零玉关，楚灵均憔悴江干，李斯有黄犬悲，陆机有华亭叹。张柬之老来遭难，把个苏子瞻长流了四五番，因此上功名意懒。

唐朝大诗人李白说："吾观自古贤达人，功成不退皆殒身。"（《行路难》）那些曲家主张抛弃功名"归去来"，正是由于他们也有与李白同样的想法。

那么他们对政治这样不热衷，不屑于去干，主张辞官弃职，

不事王侯，“归去来”之后干些什么呢？从他们的作品来看，主要有：

（一）醉卧糟丘：曲家认为“宁可醉卧糟丘，赛强如命悬君手”（不忽木《点绛唇》套“辞朝”）。他们认为在“老瓦盆边醉几场，不撞入天罗地网”（汪元亨《沈醉东风·归田》）。他们说：“开怀畅饮两三瓢，只顾身安乐”（盍西村《快活年》）。他们看到做大官的人，没有几个富贵到头的。因此说：“杯中酒，胜如关内侯。”（吴弘道《金字经》）所以元曲之中，歌颂饮酒的作品很多。

（二）游山玩水：他们辞退了紫绶金章，归山归湖，就可以“待看翠巍巍千丈岭头云”，“绿湛湛长江万顷水”（吴仁卿《斗鹌鹑》套）。徐晒说：“渊明彭泽辞官后，不事王侯。爱的是青山故友，喜的是绿酒新篘。相迤逗。金樽在手，烂醉菊花秋。”（《满庭芳》）

（三）耕田种地：他们悟得“高官厚禄难消受”，还不如“学耕耨，种田畴，倒大来无虑无忧”（不忽木《点绛唇》套）。他们说：“人说仕途荣，我爱田家乐。”（汤式）

（四）做烟波钓徒：他们“无心登虎帐，有意到渔蓑”（任昱《红绣鞋》）他们说：“蓑衣是草，不换锦宫袍。”（乔吉《渔父词》）他们“不求玉带挂金鱼，甘分向烟波做钓徒”（沈和《潇湘八景》）。

（五）寻个安乐窝：他们辞官以后，就想钻入安乐窝。认为：“避风波走入安乐窝，就里乾坤大。醒了醉还醒，卧了重还卧。似这般得清闲的谁似我？”（张养浩《清江引》）他们认为“饮数杯酒对千竿竹，烹七碗茶靠半亩松。都强如相府王宫”（宋方壶《水仙子》）。

在元人散曲里面，描绘辞官后的闲适、闲乐生活的作品，实在太多了。张养浩的《云庄休居自适小乐府》，歌颂辞官归隐的作品，多得不胜枚举。而且只看其书名"休居自适"四个字，书的内容也就大体可以想见。又如汪元亨有《归田录》一百首，主要的思想就是要"辞龙楼凤阙，纳象简乌靴"，结知心朋友，追欢诗酒，流连光景，"南亩躬耕，东皋舒啸，看青山终日饱"。不少曲家还歌颂"归来乐"，他们要"吩咐与风月烟霞，准备着归家来耍耍"（无名氏《归来乐》）。

看了上边这些，至少会感到有许多元代曲家是对政治不感兴趣的，他们真正不肯"摧眉折腰事权贵"。但是也不能一概而论，不能认为元代知识阶层都是些不汲汲于名利的人，不能认为他们既说休官好，那么给他们官他们也不做。元代曲家有的也写到当时另一部分"斯文"人的情况。例如薛昂夫有一首《塞鸿秋》小令说：

功名万里忙如燕，斯文一脉微如线，光阴寸隙流如电，风霜两鬓白如练。尽道便休官，林下何曾见？至今寂寞彭泽县。

曲中写的这种人，为求功名利禄，万里奔跑，狗苟蝇营，弄得斯文扫地。时常说要归隐林下，可是始终把着官印不放。

还有一些人，对官僚生活十分满意，赞不绝口，例如徐琰的《沈醉东风》：

御食饱清茶漱口，锦衣穿翠袖梳头。有几个省部交，朝廷友，樽席上玉盏金瓯。封却公男伯子侯，也强如不识字烟波钓叟。

甚至希望能做大官掌实权的人，也是有的。他们争着要專王事侯，甚至为王为侯，例如严忠济有一首《天净沙》小令说：

宁可少活十年，休得一日无权。大丈夫时乖命蹇，有朝一日天随人愿，赛田文养客三千。

这种人当然不会弃职辞官的。不过，这首曲子的作者，也许因为不得意有所愤慨而写。总的来说，元代散曲作家他们对封建专制主义是反对的、厌恶的。不过他们只做到想要与封建政府远离，割断关系。他们不提倡做坏人干坏事，也没有歌颂那些做坏事的历史人物。他们深知帝王恩威难测，从政危险，但自己又没有力量，所以只能甘心退避，高唱“归去来”。我们对那时的曲家们不能有更高的要求。

六 元人散曲的艺术性

元人散曲具有高度的艺术性。元人制曲有不少规律，不是随便写写的。元朝曲家兼音韵学家周德清，写过一部《中原音韵》，其中有一部分是《作词十法》，“词”指散曲，乐府。他罗列了一些作散曲的规律。他说：“作乐府（指散曲）切忌有伤于音律。”又说：“作曲先要明腔，后要识谱，审其音而作之，庶无劣调之失。”他又在《作词十法》中，列出“知韵、造语、用事、用字、入声作平声、阴阳、务头、对偶、末句、定格”十项，讲了一些作曲的方法。在定格里，他还选了四十首曲子作例，每首之后，都附有评语。绝大部分根据他所说的《作词十法》来衡量作品。元人罗宗信给《中原音韵》作序，说：“当其歌咏之时，得俊语而平仄不协，平仄协而语则不俊，必使耳中耸听，纸上可观，为上。非止以填字而已。此其所以难于宋词也。”又如明朝朱权的《太和正音谱》，也列有制曲的一些规律，如某牌调某处应当四字二韵或六字三韵，

在某牌调的某处要用某种对，如合璧对、联璧对等，以及在某一牌调某句要用叠句叠字等。散曲的作者，既然要遵守这些规律、法度，写作时必然要受严格的束缚。而就在这些束缚与限制下，作家们仍然创作了许多语言精练、声调谐美、自然活泼的优秀作品，尤其是描写风景的小令，往往寥寥数语，使人读之诗意盎然，就象看到了一幅精妙的山水画。作者艺术之精湛，真是达到了非常高超的境界。

在这里，略举几种元人散曲，以示其艺术成就之一斑。

元人散曲中，写景和写情的作品都特别多。王国维在《宋元戏曲史》里，曾举出马致远的《夜行船》套数"百岁光阴一梦蝶"和无名氏（也有人如蒋一葵认为是马致远作）的《天净沙》小令"枯藤老树"为元人散曲代表作。他说这两首曲子，令人百读不厌。确实可以充当标准。在这里，仍然不妨以之为例：

天　净　沙　　　　　无名氏

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家。古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。

有明以来评价这首作品的人很多，我想还是引用王国维的评论吧。他认为这两首是元人散曲中之最佳者，读之"略可以见元人之能事"。他认为"《天净沙》小令，纯是天籁，仿佛唐人绝句"。"东篱《秋思》一套，周德清评之以为百中无一，明王元美等亦推为套数中第一，诚定论也。……可见元人之于曲，天实纵之，非后进所能望其项背也"。如果从元人散曲中再找出一些上乘之例，也不很困难，但笔者不想作续貂之谈了。

元人散曲中咏物之作，也有一些写得极好的。我想举出白

朴的《醉中天》（咏佳人黑痣》）为例。作者这首曲子，写得谑而不虐，诙谐而极有风趣，兹引之于下：

醉中天咏

（佳人黑痣）

疑是杨妃在，怎脱马嵬灾？曾与明皇捧砚来，美脸风流杀。叵耐挥毫李白，觑着娇态，洒松烟点破桃腮。

这首曲子所选的题目是《黑痣》，而作者的笔墨特别灵动。读者读了这首曲子，不会觉得作者进行了人身攻击。当时也决不会激怒这位有黑痣的佳人，自朴对这位佳人，也无恶意。说这是能写吓蛮书的李白开玩笑，也恰到好处。元朝至正年间有位女诗人郑允端，写过一部诗集《肃雍集》，其中有一首诗，题材与此曲完全相同，简直是把这首小令改成了诗。

佳人脸斑　　　　郑允端

制词李白御前来，解使真妃捧砚台。醉后不知天在上，笑将香墨溅红腮。

我们把白朴的散曲和郑允端这首七绝对照着读，便会觉得诗写得板滞，缺少风趣，尤其是首句更差。

又如徐再思有一首《水仙子》咏红指甲，技巧极佳。词云：

落花飞上笋牙尖，宫叶偏将冰箸粘，抵牙关越显得樱唇艳。怕伤春不卷帘，捧菱花香印妆奁。雪藕丝霞十缕，镂枣斑血半点。掐刘郎春在纤纤。

红指甲是旧日妇女的装饰美。这首曲子每句都有咏“红”“指甲”的词语，既不浅露，也不隐晦。例如“落花”“宫叶”都写指甲之红，“笋牙”“冰箸”都比喻手指之白，形容手指

之美。“抵牙关越显得樱唇艳”，这是另换一个写法，以红指甲和樱唇对比，衬托佳人动态之美。不肯用玉手去卷帘，看不到春晚落红。这也就写了隐藏起来的指甲之红。以下“雪藕丝”“缕枣斑”都是写佳人手指的动态，而“霞十缕”“血半点”，又以比喻手法写色彩。使得这首曲子更生动。“纤纤”自是形容玉手，而“春”字用在这里更含有极其复杂丰富的意思。“春”字不仅与花有关联，而且什么风情、春情、春心等等意思都可以联系到。“刘郎”这个人名，用在这里指情郎，妙在刘郎还可以与去天台山采药误入桃源的刘晨联系，他曾在天台山遇仙女，结良缘。这首曲子用字、用句、用典，十分雅致，绝无猥亵语，读之饶有余味。

又如王和卿的《醉中天》小令（《咏大蝴蝶》），《拔不断》小令（《大鱼》、《长毛小狗》）等，用本色当行之笔，描绘眼前常见事物，使人读之如闻如见，充分显示出作者想象力之丰富，比喻形容之新巧，确是散曲佳作，诗词中比较罕见。

元人散曲中写情之作很多，其中也有极好的。姚燧的《凭栏人·寄征衣》云：

欲寄君衣君不还，不寄君衣君又寒。寄与不寄间，妾身千万难。

这首小令用字仅二十四个，全是口语白描，不赖用典，写得很是自然，类似民歌，十分易懂。所表达的情意真实，写出了古代封建社会交通不便，夫妇经常隔绝时代的家居怨妇的心情。

又如王廷秀的《粉蝶儿》套（《怨别》），描写秋宵雨夜一位独卧绣帏的怨妇听着秋声，辗转不寐。及至转入欢梦，醒来感觉魄散魂消。听着玲玎琅珰的铁马声又短叹长吁，睡不下

去。曲中用叠字及象声词极多，而很生动自然。兹引套中《尧民歌》一支如下：

呀！愁的是雨声儿淅零零落，滴滴点点碧碧卜卜洒芭蕉。则见那梧叶儿滴溜溜飘悠悠荡荡纷纷扬扬下溪桥。见一个宿鸟儿忒楞楞腾出出律律忽忽闪闪串过花梢。不觉的泪珠儿浸，淋淋漉漉扑扑簌簌揾湿鲛绡。今宵，今宵睡不着，辗转伤怀抱。

元人散曲里面，写相思恨、别离苦的作品很多。这大概是因为封建社会男女之间社交不公开，不能自由来往，阻碍和限制很严，男女接触不易。因此，写男女关系的题材自然会多起来。加以古时交通不便，或仕宦，或经商，或从事其他职业，出门之后，都不是短期间就能同家人团聚的。在这种情形下，男女见一次面，往往比牛郎、织女会面一次的时间还要长。离情别绪，自然不时发生。因此，写散曲也就往往以此为题目了。

元人散曲里面，也有一些玩弄文字游戏的作品，虽然意义不大，但这类文字游戏，也是一种技巧，一种艺术。主要的有以下几种：

（一）嵌字 元人小令中用嵌字格的形式不一。有的每句都嵌同一个字，如刘庭信有一首道词《雁儿落过德胜令》，每句嵌“一”字，词云：

下一局不死棋，论一着长生计。服一丸延寿丹，养一口元阳气。看一片岭云飞，听一会野猿啼。化一钵千家饭，穿一领百衲衣。枕一块顽石，落一觉安然睡。对一派清溪，悟一生玄妙理。

又如孙周卿有一首《蟾宫曲》，每句都嵌“山”字，词云：

草团标正对山腰。山竹炊粳，山水煎茶。山芋山薯，

山葱山韭，山果山花。山溜响冰敲月牙，扫山云惊散林鸦。山色元佳，山景堪夸。山外晴霞，山下人家。

这两首曲子，读起来音调谐美，也极自然。此外，还有在一首小令中嵌限定的某些字的。如贯云石有一首《清江引》，咏“立春”云：

金钗影摇春燕斜，木杪生春叶。水塘春始波，火候春初热。土牛儿载将春到也。

这首小令，限以“金、木、水、火、土”五字分别冠于每句之首，并于每句之中各用“春”字。

（二）叠字 还有一种每句中都用叠字的曲子，如程景初的《醉太平》小令：

恨绵绵深宫怨女，情默默梦断羊车。冷清清长门寂寞长青芜。日迟迟春风院宇。泪漫漫介破琅玕玉。闷淹淹散心出户闲凝竚，昏惨惨晚烟妆点雪模糊，淅零零洒梨花暮雨。

这首曲子，每句里边都用有叠字，写一个深宫怨女的怨恨心情。曲中用了这些叠字，更能写出她的绵绵长恨。

又如周文质有一首《叨叨令·悲秋》小令，也善于使用叠字和联绵字。曲云：

叮叮当当铁马儿乞留玎琅闹，啾啾唧唧促织儿依柔依然叫。滴滴点点细雨儿淅留淅零哨。潇潇洒洒梧叶儿失流疏刺落。睡不着也末哥，睡不着也末哥。孤孤另另单枕上迷飑模登靠。

曲中所用的许多象声词和联绵字，都能很好地起着描绘的作用。

乔吉有一首《天净沙》小令，通篇用叠字：

莺莺燕燕春春，花花柳柳真真。事事风风韵韵，娇娇嫩嫩，停停当当人人。

（三）**集专名** 元人散曲中，还有集各种专名者。如孙季昌的《端正好》套集杂剧名咏情，王仲元的《粉蝶儿》套集曲调名题秋怨，孙叔顺的《粉蝶儿》套集药名等即是。这其中，有时也颇有巧思，应当算是一种艺术，有时候在文艺之外，也还能起到一些意外想不到的作用。如日本青木正儿的《元人杂剧序说》，就曾利用孙季昌那首集杂剧名的散套，考证某些杂剧的时代。日本人写的《宋元科技史》，也曾引用到孙叔顺的集药名散曲。

（四）**用韵** 元代曲家，也往往在用韵上弄花样，下工夫。例如有所谓短柱体，通篇两字一韵，或四字二韵，六字三韵。又有通篇叶同一字韵者，即所谓独木桥体。兹举虞集有名的用短柱体写的一首《折桂令》如下：

席上偶谈蜀汉事，因赋短柱体

銮舆三顾茅庐，汉祚难扶，日暮桑榆。深渡南泸，长驱西蜀，力拒东吴。美乎周瑜妙术，悲夫关羽云殂。天数盈虚，造物乘除，问汝何如，早赋归欤。

这种写法，要求的条件也很严，而在种种束缚之中，写到这样浑然一体，总应算艺术高超了。

任中敏先生的《散曲概论》卷二“内容”一章中，曾以元、明两代散曲为例，列出“散曲俳体二十五种”，都是讲以上这类曲体的，可以参阅。

七　元人散曲的题材和流派

散曲是我国古典韵文的一种，与诗词有密切的关系。元人散曲的题材比较广泛，一般诗词里常用到的那些材料，散曲里当然也可以用。如风云月露之形，以及离愁别绪之类，诗词里经常写到，在散曲里也是重要题材。元朝僧人芝庵在他的《唱论》里有一条说："凡歌曲所唱题目，有曲情、铁骑、故事、采莲、击壤、叩角、结席、添寿，有宫词、禾词、花词、汤词、酒词、灯词，有江景、雪景、夏景、冬景、秋景、春景，有凯歌、棹歌、渔歌、挽歌、楚歌、杵歌。"这些材料，散曲里都有。因为散曲是通俗文学，往往大量使用方言俗语、市语，而且不以使用古书里的典故和词藻之类为重。元人散曲往往有民间歌曲的色彩，有些普通题目，到散曲家的手里，就能写成极为本色的作品。诗词里不常用的词语和题材，曲家则往往用之。所以曲家丰富了我国古典韵文的题材。

就散曲的内容说，它到底写了些什么？明初宁献王朱权（朱元璋第十六子，也称丹丘先生、涵虚子，晚号臞仙）写过一部《太和正音谱》，其中有新定"乐府体一十五家"一节，就谈到了这个问题。朱权所说的"乐府"就是指的是散曲。他分的这十五体，包括的方面很广：有的是说散曲内容，如黄冠体等；有的是指散曲的优劣，如宗匠体；有时又就曲家的生活态度来说，如志在泉石。这一十五体的分类，标准不一，现在姑且就他所说的这新定乐府体一十五家来看看到底散曲写了些什么。每体之下，涵虚子都有解释，现在照旧抄录，并加引号，然后略加解说，目的是想要弄清楚各体之所指。但是朱权

的话，有些条很难解说得恰当。这里聊备一说而已。

一、丹丘体“豪放不羁”：丹丘体指的是《太和正音谱》作者朱权自己所写的乐府。朱权是明太祖朱元璋的第十六子，大概因为他是贵公子，就把他自己作的乐府定为一体——丹丘体。他喜欢把自己的名字或作品排在前边。丹丘子的乐府虽然流布不广，但是易于见其一斑。《太和正音谱》黄钟类的第一首是《醉花阴》，第二首是《喜迁莺》（这两支曲子各是散套之一支），第三首是《出队子》小令，都是丹丘先生所作。大概所谓“丹丘体”，不仅以“豪放不羁”为主，而且还有道家的意境。

二、宗匠体“词林老作之词”：所谓“宗匠”，也就是“老师傅”、“祖师爷”，所以“词林老作”，也就是对“宗匠体”的另一说法。在《太和正音谱》古今群英乐府格式中，“宜列群英之上”的马致远的作品，当然可以称之为“宗匠体”，就是张小山的作品，朱权也说他“诚词林之宗匠也。”大概“宗匠体”不关于作品的流派，无论是“本色派”或“文采派”（见下），其中写得特别老练的都可称之为“宗匠体”。写得稚嫩的，即使同一流派，仍不得称之为“宗匠体”，算不得“词林宗匠”。这与文字风格、作品的题材都无关系。

三、黄冠体“神游广漠，寄情太虚。有餐霞服日之思，名曰道情”：这一体比较容易理解。黄冠，指道士。《太和正音谱》里的“词林须知”（实际就是芝庵《唱论》的改写）里有几句说：“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八纮，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉（戏荡）之情，故曰道情。”“道情”是诗词曲中常见的。元人散曲中属于“黄冠体”的作品很多，专集就有元无名氏的《自然集》

和元彭致中辑的《鸣鹤余音》等，都见于《道藏》中，元散曲里边，反映出来的道家思想特别浓厚。大概当时曲家之中，有些人想要逃避政治，逃避人世社会，遂醉心于道士生活，他们的作品就可归之于"黄冠体"。

四、承安体"华观伟丽，过于泆乐。承安，金章宗正朔"："华观伟丽"好象是就作品的外貌说的，过于泆乐"好象是偏重作品的内容说的。分类的散曲选本，往往立各种门类、如庆赏、宴赏之类，其中的作品，即多为此类。芝庵的《唱论》，《太和正音谱》的《词林须知》，都把金章宗列为"帝王知音律者"。

五、盛元体"快然有雍熙之治，字句皆无忌惮。又曰'不讳体'"：这条大概指元代初期那些"字句皆无忌惮"的曲家的作品，如关汉卿、马致远的作品，都可以归之于此体。这一体的作品主要特点是"字句皆无忌惮"。凡是所谓本色、豪放的作品，都应属此类。元曲中初期那些有"蒜酪味"的作品，也就是此类。

六、江东体"端谨严密"。

七、西江体"文采焕然，风流儒雅"：大概指江右名家的作风。就元代散曲家来说，江右作家之最有地位有声名明音律者，应指周德清。朱权所说的"西江体"，或许指的这一流派。

八、东吴体"清丽华巧，浮而且艳"：大概指苏州、杭州一带作家的作风，这当然是就文字说的。

九、淮南体"气劲趣高"：从朱权的解说来看，大概也是指近于豪放不羁之作和道词之类。

十、玉堂体"公平正大"：玉堂，官署之称，世以之称翰林院。"玉堂体"大概也可称"翰苑体"。

十一、草堂体“志在泉石”：草堂，退隐归田者自乐之所，此体大概多写山光水色之类。

十二、楚江体“屈抑不伸，抒衷诉志”：楚，楚地。包括现在湖南、湖北地区。楚江，盖指屈原流放之处，亦即屈子行吟处。感喟之词或写离愁别恨者，属之。

十三、香奁体“裙裾脂粉”：正当的情辞，如闺情闺怨，或咏妇女者。

十四、骚人体“嘲讥戏谑”：大概指杜仁杰《要孩儿》套（《庄家不识构阑》）、曹德《清江引》小令（《长门柳》）、张鸣善《水仙子》小令（《讥时》）之类的作品。

十五、俳优体“诡喻淫虐，即淫词”：这类作品语多游戏，类似俳优之言，所以称俳优体。诡喻：诡：欺诈；喻，巧黠。淫词：放荡之词。散曲中有些写男女关系的色情作品，欺骗人的花言巧语，开玩笑的作品，应都属于此类。

涵虚子在《太和正音谱》里定了所谓“乐府体一十五家”，那么，他既用“体”与“家”二字，又冠以数目“一十五”，可见这就是指曲家所作乐府的流派。“乐府”一词，在这里指的是散曲和杂剧的曲文。不过，朱权的分类（一十五家）标准不是一个：有的显然是就作品的题材说的，如“黄冠体”、“草堂体”、“楚江体”、“香奁体”、“骚人体”、“俳优体”等。而“丹丘体”、“承安体”、“盛元体”、“江东体”。“西江体”、“东吴体”、“淮南体”、“玉堂体”等，又是就作品的风格说的。又如“宗匠体”（“词林老作”），这又是以作品的老练与否分类的。这种分类。实在太复杂。但是我们想要知道元曲的主要题材都是些什么，先知道朱权所说的这“乐府体一十五家”，却也不无用处。

有人对元曲作分类，只就其文字风格来分。如分“本色派”、“豪放派”、“文采派”之类。这种分类法比较简单。我觉得我们可以采用这种分法而简化之为“本色”和“文采”两派。

一、本色派　所谓本色派，其曲文以浅明直率、平实浑朴为主。曲中常用白话和方言俗语而充满生气。涵虚子所说的“乐府一十五体”中的“盛元体”（“不讳体”）和“淮南体”（“气劲趣高”），都应列入“本色派”。这派的作品是元曲的主流。这派的作家，以初期、中期者为多，如姚燧、张宏范、关汉卿、王和卿、滕斌、邓玉宾等人皆是。

二、文采派　这派的作品，文采华美，词藻绮丽，轻俊典雅，以藻绘胜。作者对曲辞的文字特别讲究。作风与宋词之白话者的风貌相近。张小山，鲜于枢、白朴、王实甫、马致远、乔吉、赵善庆等人，可属此派。

流派似不宜分得过多过细，而且就是同一个人的作品，文字风格也不能尽同。有的作品可归入本色派，有的作品又可归入文采派，这种情形也是常有的。

八　书目举要

研究元人散曲，还要阅读一些参考书，这里介绍几种比较重要而易懂者：

一、《散曲丛刊》　今人任中敏编，一九三〇年上海中华书局出版，线装本二十八册。《散曲丛刊》共包括十五种书：其中有元人散曲选本二种，即杨朝英的《阳春白雪》和胡存善（？）的《乐府群玉》。元人散曲专集四种：即马致远的《东

篱乐府》、乔吉的《惺惺道人乐府》、张可久的《小山乐府》、贯云石和徐再思的《酸甜乐府》。明人散曲专集五种：即康海的《沜东乐府》、王磐的《西楼乐府》、沈仕的《唾窗绒》、冯惟敏的《海浮山堂词稿》、施绍莘的《花影集》。清人散曲总集一种：合朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、许光治、赵庆熹、徐大椿诸家作品为一集。任中敏论说三种：即《作词十法疏证》、《散曲概论》、《曲谐》。

二、《全元散曲》 今人隋树森编，一九六二年北京中华书局出版，上下两册。这部书汇集了今所见所有的元人散曲，总计收得元人小令三千八百数十首，元人套数四百五十余套，此外还有一些散曲残文。编者对书中所收的散曲，都注有出处，并对各曲附有详细的校勘记。研究元人散曲者读此书极为方便。

三、《乐府新编阳春白雪》 元青城杨朝英编。此书有元刊十卷本，一般读者很难看到。清末徐乃昌影刻过元刊十卷本，解放前商务印书馆又影印了徐本。任中敏也有校勘本，收入《散曲丛刊》中。解放后隋树森又校订了一种九卷本《阳春白雪》，曲数比元刊十卷本为多，由中华书局出版。所以此书比较易得。最近沈阳又发现一种明钞本，仅残存六卷。其中有二十一首套数，为他书所无。《阳春白雪》是由元代曲家杨朝英精选当时曲家作品编成的，是元代最早的散曲选本。这部书有好几种本子，内容多寡颇有不同。就九卷本来说，所选作家除无名氏外，共有四十七人，计选小令四百九十二首，套数四十七套。

四、《朝野新声太平乐府》 元杨朝英编。有战前商务印书馆的《四部丛刊》本。又有今人隋树森的校点本，比较易

得。中华书局出版。这本曲选成书的时间比《阳春白雪》为晚，书中仅有少量作品与《阳春白雪》重复。《太平乐府》共九卷，所收作家除无名氏外共有八十五人。前五卷是小令，总计共收一千零六十二首。后四卷是套数，总计共收一百四十一套。所收作家和曲数，比《阳春白雪》约多一倍。中华书局新印本《太平乐府》卷首附有燕山卓从之的《中州乐府音韵类编》，这是一部明刻曲韵，新印《太平乐府》本，经过校勘，改正了明刻本的一些讹字。

五、《北词广正谱》　清李玄玉著，共线装四册，解放前北京大学石印本。这是一部曲谱，主要是讲论各种曲调的格律的，包括散曲和杂剧。初学者如果想要研究某一宫调的套数应该用哪些曲牌前后联结，或想知道某一宫调有哪些曲牌可以用来填写小令，这部书都有说明。

此外尚有元周德清《中原音韵》、明宁献王朱权《太和正音谱》、近人卢前《广中原音韵小令定格》，及今人唐圭璋《元人小令格律》，都很有用，可以参考。

《全元散曲》自序

散曲是金、元两代新兴的一种歌曲，是当时人民群众和文人学士雅俗共赏喜闻乐见的一种通俗文学。在元代文学史上，散曲夺得了“词”的地位，成为当时最活跃最有生命力的诗体。自从元代以来，就有不少文学批评家认为散曲和杂剧——即所谓“元曲”——是有元一代的绝艺，认为元曲可以和唐诗、宋词相媲美。我们应该承认，元曲的产生的确丰富了我国的古典韵文，无论在思想性或艺术性上，元曲都有一些特点。元代如果没有流传下来的这些散曲和杂剧，那么谈到文学史上的元代文学，就难免会使人感到相当的寥落和寂寞了。当然，元曲是封建社会的产物，里面也有许多糟粕。

研究我国的古典文学，尤其研究我国古代文学史，总要看看元人散曲的。但是现在研究元人散曲，只就找材料来说，就有三种比较大的困难：第一，现存的曲集，无论是元人别集或元、明选本，其中都有一些罕见的本子，有几种还是海内孤本，想要找到这些书，不是很容易的。第二，元代的散曲作家，有别集流传下来的只有张养浩、乔吉、张可久、汤式四人，其余作家的作品，都是零碎地分散在若干种曲选、曲谱、词集以及不属于词曲类的书里面。想要知道元代有哪些散曲作家，每位散曲作家各写过哪些作品，这也不是很容易的。尤其

元代散曲作家流传下来的作品数量一般比较少，即使是一位比较重要的作家，往往也未必有几十首甚至未必有十几首曲子，研究这些作家，更有看到他们现存全部作品的必要。第三，元曲是一种通俗文学，曲集的精刊本和精抄本比较少，如果不经过一番整理和校勘，读起来往往很不方便。

因为有以上这三种情况，我觉得把现存所有的元人散曲加以搜集和整理，编成一部元代散曲全集，使专门研究古典文学的人们可以很方便地看到元人散曲的全貌，这一工作不是没有意义的。因此，在一九四七年我就开始进行编校《全元散曲》的工作。

当时我粗略地先把现存最重要的几种元、明散曲总集和元人散曲别集，如《阳春白雪》、《太平乐府》、《梨园乐府》（一名《乐府新声》）、《乐府群玉》、《雍熙乐府》、《北宫词纪》、《云庄乐府》、《乔梦府小令》、《张小山北曲联乐府》等书中的元人散曲，做了断句。又利用南京图书馆、南京国学图书馆和北京图书馆的一些善本曲书，进行辑佚和校勘。为了辑佚，曲书以外的书也翻阅了不少，可是找到的材料很有限。自己那时认为这部书很快地就可以编成。但是时间一天天地过去，书始终编不好。解放以后，我继续编这部书。再一次地利用各方面的书，其中也有相当重要或很重要的，如抄本《乐府阳春白雪》、天一阁本《小山乐府》、稿本《南北词广韵选》、残本《北宫词纪外集》等，于是又增辑佚曲，补作校勘。经过了较长的时间，才把全书编成。清朝严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，他说："肆力九年，草创初定。又肆力十八年，拾遗补阙，抽换之，整齐之，画一之。已，于事而竣。"（见严书的《总序》）经过这次的工作，我

深深地体会到校辑一部总集，排比整理材料和拾遗补阙，那是加倍费时间的事。

现在谈谈校辑《全元散曲》这部书的大概情况。

先谈关于材料的收集。编一部元人散曲全集，最重要的当然是尽量搜集元人的散曲别集和元、明、清的曲选。但是这类书流传下来的实在有限。清朝初年有名淹博的学者朱彝尊收集材料编《词综》的时候，想从曲选里找一些混进去的词，就已经感觉到曲选流传之少和难得。他在《词综》的《发凡》里说：“……又如《百一选曲》、《太平乐府》、《诗酒余音》、《仙音妙选》、《乐府新声》、《乐府群珠》、《乐府群玉》，曲海之内，定有词章可采，惜俱未之见也。”现在离朱彝尊编《词综》的时间又将近三百年，古代书籍随着人世的变化，毫无疑问地又有一些亡佚。尽管《太平乐府》、《乐府新声》、《乐府群玉》、《乐府群珠》这四种长时间不易见到的曲选，因为有了新印本已经随时可得，可是他所说的《百一选曲》、《诗酒余音》、《仙音妙选》这些书，直到现在还没有出现。就别集来说，元代散曲作家有别集流传到现在的，仅有张养浩、乔吉、张可久、汤式四人。汤式是元末明初人，一直活到永乐年间。如果把他作为明人，那就只有三位作家。现存元人散曲别集和选本的数量实在太少，不仅不能与元人诗文集的数量相比，就是与元人词集相比，也差得很远。如果只从现存元人散曲别集和元、明、清人的曲选中找材料辑成一部《全元散曲》，那工作比较容易作，意义也就比较小。所以元人散曲别集和元、明、清人的曲选，固然是编元人散曲全集的头等重要材料，但是同时也还必须另找零碎的材料，必须费极大的精力做辑佚的工作。

从曲别集、曲选以外的书中辑元人散曲，我主要是利用曲谱、词集、笔记一类的书。《太和正音谱》和《北词广正谱》是辑元人散曲最重要的两种曲谱。《九宫大成南北词宫谱》里面的材料便很有限了。元人词集也是辑元人散曲的一块园地。由于词牌的名称和曲牌相似，甚至有的完全相同，词曲又都是长短句，词和曲中的小令有时就会互相混淆。朱彝尊想从曲选里找词，而词集之内，也往往有小令可辑。例如王恽的《秋涧乐府》里就有不少小令。元好问《遗山乐府》、张弘范的《淮阳乐府》、沈禧的《竹窗词》，以及其他元人的词集，也偶然有夹杂着散曲的。元、明人的笔记杂书里，也能发现少量的小令和套数。可惜的是往往费很多时间，而得不到什么材料。

这里特别谈一谈我在辑元人散曲时利用《雍熙乐府》的情形。《雍熙乐府》里面，收集了不少元、明人的散曲和戏曲曲文，应该是辑佚的一大宝库。遗憾的是这部书有一个大缺点，那就是书里面有百分之九十几的曲子，都不注作者姓名，因此从里面找材料就相当困难。尽管这样，它仍然是辑元、明佚曲必不可少的一部书，辑戏曲要用它，辑散曲也要用它。以《录鬼簿》、《太和正音谱》、《北词广正谱》这些书里所引的元人散曲的只句、单支作线索，有时就可以从《雍熙乐府》中找到完整的曲子。例如《录鬼簿》说苏彦文有"'地冷天寒'越调及诸乐府极佳"。现存的曲选里，都没有明题苏彦文作的曲子；《雍熙乐府》卷十三有越调《斗鹌鹑》"地冷天寒"套数，可是没有注作者。以《录鬼簿》作根据，就可以从《雍熙乐府》中辑得苏彦文的一套曲子。又如《太和正音谱》引《月上海棠》（"尘蒙金锁闲朱幌"）一支，注云"李唐宾散套"。这套完整的曲子，在《雍熙乐府》中也是有的，即卷十二之双

调《风入松》（“落花轻惹暖丝香”）套，但《雍熙乐府》未注作者。《北词广正谱》引有《刮地风犯》（“则为他撇正庞甜”）和《四门子》（“步花阴几度临池沼”）两支曲子，注云汤舜民撰“银甲挑灯”套。这套曲子现存汤舜民的《笔花集》里没有，而在《雍熙乐府》卷一黄钟《醉花阴》里是有的，但也没有注明作者。又如《南曲九宫正始》第一册黄钟《降黄龙》（“宦势门楣”）曲后引有刘时中北调《一枝花》“着小生怎生来有福消任”一句，从《雍熙乐府》里也可以找到它的全套（在卷九，首句是“偷传袖里情”，不注作者）。《盛世新声》和《彩笔情辞》也收有此套，同《雍熙乐府》一样，都没有注刘时中作。为了缜密地利用《雍熙乐府》辑佚和作校勘，我曾把《雍熙乐府》里每一支曲子的首句都制成索引。《全元散曲》里还有一些散曲残文，有的是片言只句，有的是套数里的整支，这些曲子的全文，我都在《雍熙乐府》里找过，但是没有找到。

再谈关于校勘。《全元散曲》所收的散曲，对于曲子作者的异说、题目的差异、字句的不同等等，都附有比较详细的校勘记。元人曲书大部分刊刻不精，脱字脱句，误字衍文，所在多有。同一首曲子，在不同的选本里，文字上常有很大的出入，题目和作者也往往不一致。就文字来说，例如马致远有八首描绘八景的《落梅风》小令，见《阳春白雪》，而《梨园乐府》中也有这八首小令，未注作者。两书的文字异同很大。其中《远浦帆归》竟然完全不同。如果因此便说两本书里的这八首曲子根本不是一个人作的，那又不一定对。明人编的《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》等曲选里所收的元人散曲，往往与元人曲书里的同一作品文字上有很大的差异。一套

元人的套数，如果同时见于几种明人的曲选，撰写关于它的校勘记，所用的字数往往比原来的曲文还要多，个别的长套，有时用一天的时间不能把它校完。例如关汉卿的二十换头双调《新水令》（“玉骢丝鞚金鞍鞊”），原曲共约八百字，最早见于《梨园乐府》，明人的选本《盛世新声》《词林摘艳》、《雍熙乐府》、《北宫词纪》也都选了它，《太和正音谱》等曲谱也征引了其中一些零支的曲子。根据这些资料，写详细的校勘记，至少也要写两千多字。就元人现存的曲别集来看，只有《张小山北曲联乐府》与各种选本的文字差异较少；至于象张养浩的《云庄乐府》和汤舜民的《笔花集》里的曲子，与选入《雍熙乐府》里的同一首曲子相比，文字上往往有不少的出入。校勘元人散曲是很费时间的工作，《全元散曲》的校勘记可能失于琐碎，但对专门研究者也许有些方便。

再谈关于编排。《全元散曲》的编排，是以作家的时代先后为次序。元代散曲作家，有些是当时的“公卿大夫居要路者”，他们的生卒年代容易考得，次序很好排列；有些作家虽然不是当时的显贵，但在钟嗣成的《录鬼簿》里有名字。《录鬼簿》里的作家，大体是根据他们的世次、存殁排列的。这一部分作家，也比较不难处理。还有若干作家，近人做过考证，有的可供编次时的参考。此外也有一些作家，他们的生平还没有查考出来，很难排列得恰当。这只有等待将来发现了新材料再作调整。

再谈关于所收作品的出处。总集中所收的作品如果不注出处，对读者是非常不方便的。《全元散曲》在每首曲子的末尾，不仅注出它最早见于何书，并且把其他选有这首曲子的书名，也不厌其详地一一写出。套数里面的一支或几支曲子，有

被《太和正音谱》、《北词广正谱》、《九宫大成》等曲谱征引的，也注在该套的末尾。这对读者至少有这些方便：一，把材料来源向读者作了交代，读者如果觉得有什么问题，可以复检原书。二，读者看了书名，就很容易知道某一首曲子都有哪些选本选过它，因此也就知道哪些曲子以往比较为人们所喜爱。三，专家们根据所注的书名，可以判断把这首曲子归某一作家，其可信的程度如何。譬如《全元散曲》在关汉卿名下收了一套南曲套数仙吕《桂枝香》（“因他别后恹恹消瘦”），曲末注明见《词林白雪》。《词林白雪》是明末的书，而且这部选本中所注的作者姓名不尽可信，这套套数又是南曲，那就会知道这套《桂枝香》究竟是否为关汉卿作不无可疑。至于《全元散曲》之所以收这套曲子，因为我觉得编纂一代文学作品的全集，既然交代了出处，不妨略持“宁滥勿缺”的态度。在找不出坚强有力的反证的时候，可疑的作品，还是不妨辑录。——对于那些确实可以不辑录的曲子，也分别在各家曲后说明在某一部书里还有他的什么曲子，为什么没有收。

《全元散曲》共辑得元人小令三千八百五十三首，套数四百五十七套，残曲在外。《全唐诗》共收诗四万八千余首，《全宋词》共收词约二万余首，都是蔚然巨帙。元人散曲流传下来的数量，相形之下远比唐诗、宋词为少。这可能有三种原因：一，词和曲最初都是民间文学，在早期不为正统文人所承认。朱彝尊《词综》的《发凡》说：“唐、宋以来，作者长短句每别为一编，不入集中，是以散佚最易。”词为什么“不入集中”？很明显，那就是因为正统文人认为词没有资格与诗文并列。词尚如此，那么元代新兴的散曲，当然连词也不如了。事实也正是这样，宋、元人的诗文集，毕竟还有

把词编成卷次，附在诗文之后的，而元代诗文集里附成卷散曲的，那就一种也没有。至于民间的作家，在当时没有社会地位，他们所作的曲子，更根本就编不成集子。二，元代当时编刻的散曲选本是有一些的，现在流传下来的就有四种。至于散曲别集，也许根本不多。就现存的几种来看，《张小山北曲联乐府》在元朝是刊刻过的。天一阁抄本《小山乐府》是否刊刻过很难说。现行的《云庄乐府》的祖本，是明朝成化年间刻的：它还有更早的本子，元刻明刻不得而知。乔吉的《文湖州集词》，元朝未必有刻本，而且这个书名很奇怪——宋朝的文学家兼画家文同作过湖州太守，所以人们称他文湖州，元人乔吉的散曲集怎么会是《文湖州集词》呢？《乔梦符小令》、《张小山小令》都是明中叶以后的辑本。《笔花集》最早是明朝永乐年间编成的。元人散曲别集流传到今天的固然寥寥可数，就是在元朝，也未必能象词集那么多。三，元代立国仅九十余年，而唐代却有二百九十年，两宋共三百二十年。唐、宋两朝的时间，比元朝多两倍、三倍以上。有前两种情形，于是有些元人散曲就会自生自灭，有第三种情形，元人散曲的数量，也就越发难以和唐诗、宋词相比了。

编任何全集的人，总想把材料网罗得十分完全。我也迫切地希望能看到更多的元人散曲。尽管想要在现存的元人散曲选本和别集之外再发现几种，那也许是过大的奢望，但是直到今天还没有出现的明人编的散曲选本，可能是有的，我还没有看到的散见于群书中的元人小令和套数，肯定是有的。同志们如果不吝以珍贵资料见示，增补拙辑的挂漏，那不仅编者要衷心地感谢，对本书的读者也是有益的。是为序。

九卷本《阳春白雪》校订后记

一

元代是我国戏曲史上的黄金时代，同时也是散曲史上的黄金时代。元代杂剧流传下来的，完整的约有一百六十种左右，数量还不算少：可是元代散曲流传下来的，数量却不多。元代散曲选本现在仅存四种，即：《乐府新编阳春白雪》《朝野新声太平乐府》《梨园按试乐府新声》《类聚名贤乐府群玉》。元代散曲作者有作品流传到现在的，就我所知，大约还有二百余人（包括仅存残曲的作者）。可是这二百余人里面，有散曲别集流传到今天的，却少得出人意料之外——仅有张可久、乔吉、张养浩、汤式四人（近人的辑本照习惯不应计入）。汤式是元末明初人，有人把他列入明代。如果这样，那么元代有散曲别集流传下来的作者，只剩三个人了。因此研究元人散曲，不能不依靠元代的散曲选本；而《阳春白雪》一书，不但材料收罗得相当丰富，并且是现存元代散曲选本中刊印得最早流布得最广的一种，它当然是十分重要的。

《阳春白雪》是元代散曲作家杨朝英选集的。现存的元刊本共有两种，即：

一、元刊十卷本。

二、残元刊本（仅存二卷，曲数比元刊十卷本的前集五卷为多）。

这两种刊本，本来都是钱塘丁氏八千卷楼的善本书，今存南京国学图书馆，大约已是海内孤本。残元刊本后出，所选的曲子比十卷本多；就仅存的两卷来说，已有一百一十段小令是十卷本所没有的。

现在通行的《阳春白雪》有以下三种版本，都是从上面这两个本子出来的：

一、《随庵丛书》本：清光绪三十一年（一九〇五年）徐乃昌影刻元刊十卷本。

二、《散曲丛刊》本：中华书局出版，今人任中敏校订本。此书是以十卷本为主，校订其讹谬；以残元本所多的小令编为《补集》，共十一卷。

三、《国学基本丛书简编》本、《万有文库》本：商务印书馆出版。这两个本子一样，都是影印《随庵丛书》的。

这三种本子，第三种跟第一种完全相同，因此实际上只有两种。这两种通行本，都有不同程度的缺点。徐本虽说影刻，可是失真的地方极多。例如把元刊本的“漫劳动送客垂杨”（前集卷二阿鲁威湘妃怨）误为“漫劳动客送垂杨”；把“笑加加的谈今论古”（前集卷三胡紫山沈醉东风）误为“笑加加的从今论古”；把“红蓼滩头”（后集卷三杨西庵赏花时套）误为“红蓼篱头”；把“看你”（子规）几声儿撺掇得那人来”（后集卷二白无咎祆神急套）的“你”误为“作”把“黄如经纸”（后集卷三刘时中端正好套）误为“黄如娙秖”；把“细糠”“黰配”“折莫”（同上）误为“细糖”“点配”

"折算"；……鲁鱼亥豕，错误很多，所以它不是一个好本子。

任本（即《散曲丛刊》本）做了一些校勘，比徐本好。但是与元刊本相比，仍然存在着一些错误。最主要的原因是：任先生校勘这部书，说是以元刊本为主，可是在校勘时却走了一个大弯路。对头等重要的元刊本存而不论，而以徐本为主，只是根据残元本《阳春白雪》和《雍熙乐府》等书改正徐本的错误，并没有对元刊本，因此也就继承了徐本一部分新出的错误。例如上面做为徐本失真的那些例子，在任本里也是同样错误着。其次，任本也偶然有误改的地方。例如后集卷二王脩甫的八声甘州套开端是："春闺梦好。奈觉来心情，向人难学。"任本改"学"为"告"。其实此曲用萧豪韵，"学"读xiáo，就是"告诉""叙说"的意思。如元人商政叔新水令《彩云声断》套"绛绡裙褪小蛮腰，急煎煎瘦了，相思满腹对谁学"（见《梨园乐府》）两个"学"字音义完全相同，足证改"学"为"告"之误。又如后集卷四无名氏的斗鹌鹑"半世飘蓬"套有几句是："受用春风射馆，晓日章台，夜月秦楼。"任本根据明人的《青楼韵语广集》改"射馆"为"楚馆"。其实"射"是"谢"的破体，如元人赵彦晖点绛唇"万种闲愁"套"见了些春风谢馆，夜月秦楼"（见《太平乐府》）；白朴点绛唇"金凤钗分"套"莫吃秦楼酒，谢家茶"（见《梨园乐府》），都是有力的例证。因此这个本子也不能令人满意。

二

解放以前，我曾在南京钵山精舍以八千卷楼旧藏的元刊十

卷本《阳春白雪》（即徐本的祖本）校徐刻本，当时看见元刊本后集卷一第一叶前半面书眉上有校语说："普天乐起十二页至仙吕锦橙梅要抄补。"后集卷一第二叶后半面黑漆弩四皓屏下有校语说："其下有子胥解剑图起至四块玉逋斋八首共四叶要抄。"后集卷三最末叶末尾有书眉校语说："一枝花起七叶要抄补。"这些校语引起我很大的注意。当时我想：多着这些曲子的版本，也许就是那个残元本的全书吧。我非常希望能够看到那个本子，但是总觉得这个希望是很渺茫的。不料现在竟在北京图书馆看到了一部九卷本《阳春白雪》，它的编次同八千卷楼旧藏元刊本的书眉校语所指的那个可供抄补的本子大致相符，真是令人惊喜。

这部九卷本《阳春白雪》是旧抄本。清朝有名的藏书家季沧苇曾经收藏过它。它几乎包括了元刊十卷本的全部（仅缺少张小山的小令寿阳曲三段）。残元本比元刊十卷本多出来的那一百一十段小令，九卷本里有七十四段，两个本子的前一部分大致相同。九卷本所收的曲子，可能比残元本的全书少，却远比元刊十卷本为多。总计九卷本里有小令六十八段、套数十六套，是元刊十卷本和现存残元本二卷所没有的。

九卷本多出来的这一部分曲子非常可贵。首先，这六十八段小令，其中有三十一段不见于他书；十六套套数，其中有十二套不见于他书。其次，见于他书的曲子，有的只见于《雍熙乐府》，可是这些曲子在《雍熙乐府》里并没有明注作者，它们是同另外许多不注作者的元明散曲、剧曲杂然并列的；如果没有九卷本《阳春白雪》的出现，谁也无法断定这些曲子是什么人作的。因此，就是见于他书的曲子，其中也有十分重要的。

在这些不见于他书的曲子里，主要的有关汉卿的一枝花“轻裁虾万须”》套，乔牌儿“世情推物理”套。有马致远的粉蝶儿“寰海清夷”套，夜行船“酒病花愁”套。有郑德辉的小令塞鸿秋三段。有薛昂夫小令朝天曲二十二段、塞鸿秋一段。这里边关、马、郑都是元代最伟大的曲家。薛昂夫的散曲，以前仅知道有四段小令，现在竟添了二十三段，约增六倍。此外还有陈子厚、孙叔顺两位作家，他们的名子虽见于残元本《阳春白雪》的“阳春白雪选中古今姓氏”表，但是明题他们姓名的作品以前是看不到的——《雍熙乐府》中有他们的曲子，可是因为不注撰人，谁也不知道哪首是他们作的。现在由于九卷本《阳春白雪》的出现，我们可以看到陈子厚的一套醉花阴（宝钏松金髻云鬟），孙叔顺的一套一枝花（不恋蜗角名）和一套粉蝶儿（海马闲骑）了。在元人所编的曲选（不是明人编的）中出现这么多不经见的曲子，对于元代最优秀的文学——元曲的研究上，不能不说具有很大的意义。

其次，九卷本《阳春白雪》的出现，不仅丰富了现存的元人散曲，另外还有一个很大的功用，就是它可以校正元刊十卷本的许多讹谬。元代的曲书，一般都刊刻不精；十卷本《阳春白雪》也颇有读不通的语句。现在用这个九卷本加以比勘，有些语句就十分显豁了。这里只举两个例：十卷本前集卷三东泉（即阿鲁威）的小令寿阳曲有几句是：“千年态，一旦空，惟有纸钱灰晚风吹送。……”九卷本“态”作“调”。案：《云溪友议》载王梵志诗云：“世无百年人，拟作千年调。打铁作门关，鬼见拍手笑”；九卷本是正确的。十卷本卷二阿鲁威的小令蟾宫曲有两句是：“虽汗漫飘蓬九有，向壶山小隐三秋。”九卷本“虽”作“离”。案：《汉武帝内传》西王母侍女歌

云："朝发汗漫府，暮宿勾陈垣"：九卷本也是正确的。此类根据九卷本可以校正元刊十卷本的例子很多很多，所以在元人散曲的校勘上，九卷本的出现也是有很大意义的。

三

现在通行的《阳春白雪》的几种本子，都有不少讹谬的字句，也就是说在校勘上都有许多缺陷，因此对这部书很有重校的必要。如上所述，九卷本《阳春白雪》里面有些曲子是元刊十卷本和残元本所没有的，它的出现丰富了现存的元人散曲；同时，在校勘元人散曲方面，它的出现又增添了许多几乎是头等重要的资料，因此这个本子更有重印的必要。

现在我以九卷本《阳春白雪》为主，以元刊十卷本和残元本以及元、明、清三代的曲总集、曲别集、曲谱、词集等书为校勘资料，校出了一部九卷本的《阳春白雪》。收在其他现存和已佚的他本《阳春白雪》里的曲子，而为九卷本所没有的，现在可知者计有四项：

一、见于元刊十卷本和残元本的张小山的小令寿阳曲三段。

二、见于残元本的贯酸斋的小令殿前欢、无名氏的小令普天乐等共三十六段。

三、见于明人《乐府群珠》的刘逋斋的小令四块玉二段。

四、见于《天籁集摭遗》的白朴的套数小石调恼煞人一套——《摭遗》说此套见《阳春白雪》后集卷六，但现存各本《阳春白雪》后集都没有第六卷，当系别本。

现在把这些材料都收在新校本里面，作为附录。就数量来说，这个本子已经包括现在所知道的见于各本《阳春白雪》的全部的曲子了。

《阳春白雪》经过此次校勘，解决了许多疑难问题，但是书中的讹夺并没有完全消灭，也可以肯定说还有不少。《阳春白雪》的本子是比较复杂的，已见著录的刻本和抄本就不只本文涉及的这几种，何况可能还有没见著录的。我希望能够陆续再有其他本子出现，继续解决现在书中还存在着的一些问题，消灭现在还没有改正的一些错误，使读这部元代重要的散曲选本的读者读起来更方便一些。

森案：一九八〇年，辽宁图书馆新发现一种明抄《阳春白雪》，与本文所叙各种版本的《阳春白雪》又有不同。惜仅残存六卷。请参阅本书《元人散曲的几次新发现》一文的第四段。

新校《乐府群玉》前言

元朝人所编的元人散曲选本，流传到现在的共有四种：杨朝英所选的《乐府新编阳春白雪》（简称《阳春白雪》）、《朝野新声太平乐府》（简称《太平乐府》）、无名氏所选的《梨园按试乐府新声》（简称《乐府新声》，或简称《梨园乐府》）和无名氏所选的《类聚名贤乐府群玉》（简称《乐府群玉》）。

前三种散曲选本，我在五十年代都校点了，并由北京中华书局出版。第四种即《乐府群玉》，因为当时找不到较好的本子，校点了而没有出版。

《乐府群玉》这部书，曲学研究者根据曹楝亭本《录鬼簿》胡正臣条所说："其子存善，能继其志。《小山乐府》，仁卿《金缕新声》，瑞卿《诗酒余音》，至于群玉丛珠，裒集诸公所作，编次有伦。"认为"群玉"指的是《乐府群玉》，所以这部书是元人胡存善所辑。不过这种看法未必可信。因为《录鬼簿》这段话，写的不够清楚。如果认为这是说胡存善编过《乐府群玉》和《乐府丛珠》两部书，是有些勉强的。而且根据天一阁本《录鬼簿》的吴仁卿条，知道他编有一部曲书名为《曲海丛珠》，这部书应该就是《丛珠》。这就更可以说明，因为《录鬼簿》叙及胡存善条时，提到"群玉"就在"群

玉”之上加“乐府”二字，遂把《乐府群玉》的编者说成是胡存善，那是很不可靠的。我看还是把它视为无名氏编，较为妥当。

《乐府群玉》专收小令，不收套数。汇集小令，先以每个作家为一个单位，再以牌调为单位，选辑他所作的小令。与《阳春白雪》《太平乐府》之以宫调曲牌为单位，选集若干作家同一曲牌的曲子置于一处者有所不同。这部《乐府群玉》选有刘时中、任则明、赵文宝等二十四家所作的小令共七百余首。这七百余首小令，约有一半左右是其他元、明曲书中所没有的。所以这部书也保存着不少散曲史上的重要材料。

本书所收作品大都是些流连风物，酬答赠别之作。抨击封建统治，反映民生疾苦之类的作品，在此书很难找到。稍稍可取的还是一些咏史和歌颂祖国壮丽山河的作品，于中略微寄托作者的故国哀思和身世之感，但写得十分含蓄。另外集中还有不少描写归隐生活和田园佳趣的小令，它使我们看到了当时知识分子苦闷彷徨的精神面貌。至于集中有些题咏女人的指甲、眉毛、笑靥之类的无聊文字，则表现出封建时代知识分子的庸俗情趣。《乐府群玉》所收小令一般多属清丽一派。用词典雅，格调婉约。语言上能继承前代优秀诗词的艺术成就，且吸收了当时的生活口语，形成一种“文而不文，俗而不俗”的独特风格。此外，书中所选王日华的《黄肇退状》，用《庆东原》、《天香引》、《凤引雏》、《凌波仙》共十六首小令，记风月所审问苏卿、冯魁、双渐、黄肇、苏妈妈时的问答之词，既不同于连续用重头小令咏一个故事，也不同于套数和杂剧。这是在元人散曲中仅有的一种表现形式。

《乐府群玉》这部书，以往流布得比较少。明朝郭勋编选

卷帙最富的曲总集《雍熙乐府》，清朝李玉编订有名的北曲谱《北词广正谱》都引用过许多元朝曲书，可是都不曾引用到《乐府群玉》。藏书家的书目中，著录这部书的也很少。可见从明代以来，这部书已经很罕见。只有明无名氏编选的《乐府群珠》中，还保存着不少选自《乐府群玉》的曲子。《乐府群玉》的现存本已经残缺不全。这是因为：一、《乐府群珠》中所选的曲子，凡见于一般选本者，有的在该书的书眉上写一简称：如选自《阳春白雪》者，注一“阳”字，选自《太平乐府》者，注一“太”字，选自《诚斋乐府》者，注一“诚”字，选自《笔花集》者，注一“笔”字之类；而选自《乐府群玉》注“玉”字之词，有许多是现存原抄本《乐府群玉》所没有的，如卢疏斋、鲜于必仁的曲子即是。这就足以说明钞本《乐府群玉》是个残本。二、只就现存《乐府群玉》的编次来看，书名是《类聚名贤乐府群玉》，所选的作家只有二十四位，这固然没有什么不可以，不过对这入选的二十四位作家，有的只选他一、二首曲子。如《马致远乐府》只有一首，《张子坚乐府》也仅有一首，《郑德辉乐府》只有二首，《贯酸斋乐府》只有三首，而对元代伟大的曲家关汉卿、白朴等人，竟不留一席地位。这是不是原书的面目，殊为可疑。当然，编选本书的人，他可以有他自己的标准与嗜好，他完全可以这样选，不能因此就断定这是一个残本。但是既有前一条理由，已是铁证如山，足已说明《群玉》之不全了。

最近几十年，幸而海盐朱氏所藏的《乐府群珠》出现，可补《乐府群玉》的一部分残缺。然而遗憾的是，《乐府群珠》这部书，也并不完整。《乐府群珠》是以牌调聚曲，开首是《喜春来》、《上小楼》等，但对于一般作者常用的牌调如

《水仙子》、《一半儿》、《满庭芳》、《醉高歌》、《醉春风》、《寨儿令》、《塞鸿秋》、《梧叶儿》、《天净沙》、《小桃红》、《凭栏人》、《清江引》等调，皆未收入。可见这部《乐府群珠》恐怕也有残缺。如果《群珠》所收的牌调多一些，说不定还可以多补《群玉》之残缺，而且《群玉》还有自乱体例之处。例如，既然卷三有《周仲彬乐府》，那么周仲彬的作品，自应聚于这个人的名下。而实际上周仲彬的《折桂令》三首，在卷四《贯酸斋乐府》之后；《水仙子》三首，在卷四《王仲元乐府》之中；《寨儿令》十首，在卷四《吴克斋乐府》之后。《朝天子》原在《寨儿令》之后，惟其间又有徐甜斋《朝天子》一首，《小桃红》五首，原在卷四《丘士元乐府》之前。编的相当混乱。

我所见到的《乐府群玉》的本子，共有三种：一、《散曲丛刊》本，任中敏先生编校。一九三四年上海中华书局出版。这个本子是现在一般可见的本子。二、吴梅校本，现藏北京图书馆特藏室。这部书是根据天一阁所藏的原钞本过录，又以朱笔做了校勘；但是也许非出于吴梅之手，也许此书还没有校完。例如卷一《刘时中乐府》的《水仙操》把风流呵、受用呵、快活呵、清绝呵的“呵”，都用朱笔校改为“煞”。把“睡起”用朱笔改为“梦觉”。这都是根据《阳春白雪》改的。把卷二《王日华乐府》的曲牌《天香引》改为《折桂令》，把《凤引雏》改为《殿前欢》，使读者看了好象这过录本有讹字，而是吴梅根据原抄本把它用朱笔改正了。同时如果再看看任中敏先生的《散曲丛刊》本，就更使人如坠五里雾中。任先生的本子，应与吴梅校本同出于一个本子，为什么有这样的不同？为什么吴梅的新过录本的原抄又与任本相同呢？吴先生是

根据那一个本子的《乐府群玉》校的呢？难道真有一个本子《天香引》作《折桂令》、《殿前欢》作《凤引雏》吗？三、郑振铎所藏心井庵的抄本。这个本子看来为书手所抄，比较工整。有罗振玉的题辞，说是甲寅年（一九一四年）天一阁藏书散出时，罗氏因为好读曲，不惜典质，出重资购得原本的。心井庵抄本，应为当时过录的副本了。罗振玉对于天一阁原抄本是残本，当时还不知道。所以他对于卷五的《张小山乐府》之末有王举之的九首曲子，就认为这些曲子不见于明人李开先所辑的《张小山小令》，大惑不解。其实根据《乐府群珠》，知道这些曲子为王举之作，根本不是张小山作的。原抄本《乐府群玉》有脱页，其中有一页应为《王举之乐府》五字。《散曲丛刊》本刊于罗本之后，任中敏先生已为补正了。不过罗本与原抄本最为接近。今天原抄本已不知落于何人之手，心井庵抄本也就可贵了。

这次我即以心井庵抄本作底本，参以吴梅的校本，又用多种元、明散曲选本加以校勘整理。现将整理情况说明如下：一、任中敏先生对《乐府群玉》做了一番整理校勘工作，花费了不少精力。他把每一个曲家的作品汇集在一处，纠正了原书的混乱体例。本书各曲家作品的次第，一般依照任本。他还根据《张小山小令》、《张小山北曲联乐府》等书校正了原抄本的一些讹字、脱文。对此，我也都采用了。但是心本与任本之间尚有一些不属上述范围的异文，我则一般以心本为准。二、对吴梅的校字，我只择其可用者用之；他据谱臆补的字，一般我也采用了。三、本书标点主要依据曲律，但也适当照顾上下文意，故对同一曲牌作品的标点有时不完全相同。四、本书校记引及书名一律用简称。

将来有一天如果有原刊本《乐府群玉》或另一种较完备的抄本《乐府群玉》出现，那么我这个校本当然应当重行校勘、增补。我希望能有那么一天。

元人散曲的几次新发现

元人散曲的别集和选本，流传下来的都很少。选本只有《阳春白雪》、《太平乐府》、《乐府新声》和《乐府群玉》四种。前两种比较重要，都是元朝曲家杨朝英编选的，人们称之为“杨氏二选”。这两部书编得相当严肃，入选的曲子，署有作者的姓名，而且比较可靠。清末光绪年间，徐乃昌影刻了《阳春百雪》。民国十二年，陶珙又影刻了《太平乐府》。新文学运动以后，任中敏、卢冀野两先生，整理和翻印了不少元明散曲书。这时又有藏书家和俗文学研究者、爱好者，各处搜求词曲小说等书，于是这类书就更为人们所重视，而散曲书也就更难得了。

关于任中敏先生等发掘和整理评介元明散曲的成绩，多为人们所已知，在这里我不再饶舌。我只谈谈最近几十年元人散曲珍本书的发现。

最近几十年，珍本元人散曲的发现，比较重要的有四次：

一、《笔花集》的发现

明人散曲选本抄本《乐府群珠》（只选小令），往往于书眉上注出书中每首小令的出处，例如，“太”（指《太平乐府》）、

“阳”（指《阳春白雪》）、“梨”（指《梨园乐府》。即《乐府新声》）、“诚”（指《诚斋乐府》）之类。对元汤舜民的小令，书眉之上就注“笔”字。“笔”是《笔花集》的简称，有人知道。但《笔花集》是怎样一部书，谁也没有见过。

大概是一九三一年前后，马廉在他的故乡浙江宁波访书，发现了汤舜民的《笔花集》。书是抄本，略有缺页和虫蚀。

汤舜民号菊庄，元末明初人。他的曲子，见于《北宫词纪》、《雍熙乐府》、《彩笔情辞》等书者不少。见于《北宫词纪》者，多为套数，作者署“元汤菊庄”者为多；见于《雍熙乐府》者，小令、套数都有，一般不注撰人。各种选本里署名汤菊庄的曲子，其中有二十四套不见于今本《笔花集》。小令也有《笔花集》没有的，但数目较少。这部《笔花集》，共有套数四十四套，小令一百六十六首。明人曲选如《北宫词纪》、《雍熙乐府》、《彩笔情辞》、《词林白雪》、《词林摘艳》、《乐府群珠》……等书，所选汤舜民的曲子，倒也很不少。而且其中还有二十四首套数和少量小令，不见于今本《笔花集》。

但是《笔花集》的发现，仍然很有意义。

（1）元代曲家，以前仅张养浩、乔吉、张可久三人犹存别集，《笔花集》发现以后，增加到四人了。

（2）以前汤舜民的曲子，散见于明人曲选者虽然不少，但那毕竟是零金碎玉，究竟不全。现在有了《笔花集》，对这位作者，却可以窥见全豹了。

（3）《雍熙乐府》选了不少汤舜民的曲子，但一般不注撰人。如果没有《笔花集》作参证，谁也不会知道那些曲子是什么人写的。

二、《张小山乐府》的发现

张小山名可久，是人们熟知的元代散曲作家。他的《张小山北曲联乐府》虽然没有元刊本流传，却有好几部旧抄本，收藏在南北各大图书馆。而且在一九三〇年稍前，任中敏先生曾整理过《小山乐府》，重印在《散曲丛刊》中；此前还有一种上海中原书店的印本，也是任先生整理的。卢冀野先生又在《饮虹簃所刻曲》中，刻入了明人李开先所辑的《张小山小令》。现存的元人四种散曲选，又都选有小山的作品。所以他的声名很高。任中敏先生编在《散曲丛刊》中的《小山乐府》，共有小令七百五十八首，套数七套。张小山散曲现存数量之富，在元代散曲作家中，是首屈一指的。

不料本世纪四十年代，郑振铎先生在上海又发现一种《张小山乐府》。这本书是天一阁的旧物，有两点值得重视：

（1）本书前一部分，是张小山的词，约有四十余首，这些词，为近代辑宋金元人词者所未见，有了《张小山乐府》，始知张小山不仅是曲家，而且还是词人。

（2）这部书中，居然有不见于《张小山北曲联乐府》以及今所见所有元明曲选中的小令，多达一百一十六首。一次出现这么多的向来没人见过的元人小令，是值得我们重视的。

张小山的散曲，传世者已经很多，这本《张小山乐府》出现了，又给他增添了一百一十六首小令，这真是锦上添花了。

附带提一笔，这次还发现了一位陌生的元代曲家大食惟寅，他给这本《张小山乐府》，写了一首小令《燕引雏》作题辞。

三、九卷本《阳春白雪》的发现

自从光绪乙巳（一九〇五）年徐乃昌借钱塘丁氏的元刊十卷本《阳春白雪》，属其室人影写校梓，印入《随庵丛书》，同时还用不同的纸张，不同的开本，印了一些单行本《阳春白雪》之后，这部书就比较容易买到了。一九三六年，上海商务印书馆又影印这个本子的《阳春白雪》，编入《万有文库》，一九三九年又编入《万有文库简编》，《阳春白雪》更容易在书肆购买了。但是《随庵丛书》只是刻工精良，影写《阳春白雪》时却写了一些错字，并没有仔细校勘。所以这个本子，鱼鲁帝虎，触目而有。钱塘丁氏那部元刊本《阳春白雪》，后归南京钵山精舍，现藏南京图书馆。这个本子，清朝嘉庆年间，曾先后为何梦华、黄丕烈（复翁）所有，因系惠香阁（柳如是所居）旧物，矜贵之至。复翁珍藏词曲甚富，见过三种不同版本的《阳春白雪》，他以这部元刊十卷本与别本《阳春白雪》比勘过，发现别本《阳春白雪》比十卷本多不少页。他曾准备抄补，而且把某处应补抄几页，墨批在元刊十卷本的书眉上。三十多年前，我开始校辑《全元散曲》，在钵山精舍读曲，曾以元刊十卷本校徐乃昌影写本，看到复翁那些眉批，深以不能看到那个别本《阳春白雪》为恨，而且认为现在大概不可能见到了。后来，一九五五年我在北京图书馆看到一部旧抄本《阳春白雪》，书共九卷。经过比勘，始知复翁要抄补的地方，九卷本都有，当时我不禁为之惊喜。

这次发现的旧抄九卷本《阳春白雪》，比元刊十卷本多出六十八首小令，其中有三十一首不见于任何元明曲书。九卷本

比元刊本多出套数十六套，其中有十二套，任何元明曲书都没有收入其全套者。其中有三套，《北词广正谱》等书曾引用其一部分，但并未引用其全套。这十二套之外，还有两套也见于《雍熙乐府》，可是在《雍熙乐府》中，并没有署作者的姓名。它们在《雍熙乐府》中是同其他一些没有注作者姓名的曲子并列在一块儿，读者无法辨认是谁作的。

这次不仅发现了那么多的散曲，而且有几位几百年不露面的元代散曲作家，如孙叔顺、王仲诚、陈子厚等，以前只见其姓名于曲家姓氏表，而未见其作品，现在竟然可以读到他们的作品了。

四、明抄残本(存六卷)《阳春白雪》的发现

一九八〇年春，辽宁图书馆发现了一部残本明抄《阳春白雪》。这个残抄本，现在仅存六卷。全书共有若干卷，因为书中没有目录，书又不见著录，所以不得而知。

这个本子的情况，已见《文献》一九八〇年第二辑陈加同志撰写的《新见明抄残存六卷本〈阳春白雪〉》与《〈全元散曲〉补遗》两文，读者可以参阅。

这次的发现，我觉得有以下几点值得一谈：

（1）这次新发现的作品，全为套数，其中不见现存其他曲书者，共有十九套，十九这个数目相当可观，因为现存元人套数，一共也只有四百五十套左右，这次又发现十九套，约占现存元人套数的百分之四强。

（2）《全元散曲》已经编成。如果作辑补工作，从笔

记、杂书，诗话、词话等书中再辑出几首小令，还有可能。再辑得整篇套数，可能性很少，而现在却发现了十九套。

（3）这次新发现了王大学士、汤舜卿（案：此姓名系据《北词广正谱》。残抄本《阳春白雪》作杨舜臣）两位曲家的名字及其作品。而这两个名字，不见于《阳春白雪》、《太平乐府》、《北宫词纪》三部书前的曲家姓氏表和任中敏的《散曲概论》中的作家姓氏表以及正续《录鬼簿》等。至于书中的作品，无论出于已知其名或不知其名的作者，都可以供给我们研究和讽读。

清人李玉编著《北词广正谱》时，他所参考的那些材料，有些不见于元刊十卷本和九卷抄本《阳春白雪》，而见于这个六卷残本，也就是说，他大半用过这种本子，不过他所用的，其卷帙完全而已。李玉是生于明末清初的曲家，其盛时为十七世纪，离现在三百多年。从李玉到现在，这三百年中，毁于天灾人祸的宋元佳镌、明清精抄，不知有多少；但是尘土烬余之外，也许还有罕见的珍本《阳春白雪》，犹存人间。我怀疑这个残存六卷的抄本《阳春白雪》，是一个前集四卷或五卷，后集六卷的本子。因为清初杨希洛编白仁甫的《天籁集摭遗》，引用过一种《阳春白雪》，其后集有六卷，在第六卷有白仁甫的《小石调·恼煞人》一套，咏双渐苏卿的故事。秘笈奇书也还是会有的，要待我们到各地发掘。

明抄残本《阳春白雪》六卷的发现，给元代曲苑增添了将近二十首套数。研究元曲的同志，听了一定很高兴。我写了一首《折桂令》以识此事。现在把它录于此文之末：

折　桂　令

喜辽东书讯新传。白雪阳春，又有新编。学士王大，舜卿汤子，重见尧天。曲豪有东篱状元，新词有散套珠穿。荛圃如知，料应把惠阁珍藏，抄补齐全。

注：

荛圃为黄丕列之字。惠阁为惠香阁之简称，柳如是之所居也。元刊十卷本《阳春白雪》，为女史旧物，后归荛圃，见此书复翁跋尾。

《太和正音谱·古今群英乐府格势》列元明曲家姓氏，以马致远居首位。贾仲明吊马致远曲，也说东篱"战文场，曲状元"。明抄残本《阳春白雪》中，新见之曲全为套数，而东篱之作多至五首。

〔附〕　罗藏明抄残本《阳春白雪》中的新见套数表

一九八〇年沈阳图书馆发现了一种明抄杨朝英编的元人散曲选集《阳春白雪》。在此之前，已知《阳春白雪》有三种内容不尽相同的本子：（1）元刊十卷本。（2）残元本（仅存小令二卷）。（3）清初抄九卷本。这三种本子之外，还有一种《阳春白雪》，其后集有第六卷。其书未见，此据清杨希洛《天籁集·摭遗》知之。《摭遗》辑有白朴《小石调》"恼煞人"一套，谓见《阳春白雪》后集六卷。现存数种《阳春白雪》，皆无后集六卷，所以这又是一种本子。沈阳新发现的《阳春白雪》，系罗振玉旧藏。可惜仅残存六卷，而非全帙。这是非常遗憾的。但是只就这个残本来看，它也是一部十分重要的元人曲集。因为这个残本里，保存着一些不见于现存元明曲书的套数。

此书发现以后，沈阳图书馆陈加同志写过两篇文章：《新见明抄残存六卷本〈阳春白雪〉》《〈全元散曲〉补遗》。（见《文献》总第四辑。）介绍该书情况。同行们听到这个消息，都十分惊喜。

陈加同志的文章，所述多为曲海新知。但也有考核未确之语。

我现在根据陈加同志的文章，将新见套数标出号码，制为下表，并说明哪些套数《全元散曲》并未"遗"。目的在使读者确知在明抄残存六卷本《阳春白雪》中，到底有若干首新见套数。

1、汤舜卿《点绛唇》"四只鹿蹄"。*罗本"汤舜卿"作"杨舜臣"。"鹿"作"鹿"。本文据《北词广正谱》改。《广正谱》系刻本，殊少讹字，应从。

2、王大学士《点绛唇》"探卷抽签"。

3、王大学士《点绛唇》“丰稔年华”。

4、孙叔顺《点绛唇》“每日学按龙韬演习虎略”。

5、孙叔顺《一枝花》“绣帏中受坎坷”。

6、亢文苑《一枝花》“人生尊绿生”。

7、王和卿《一枝花》“桃花绽锦囊”。*

8、奥敦周卿《一枝花》“平林暮霭收”。

9、赵彦辉《一枝花》“熬煎碎窃玉心”。*

10、赵彦辉《一枝花》“懒将经史习”。

11、马致远《一枝花》“宠教坊荷叶杯”。

12、马致远《乔牌儿》“世途人易老”。*

13、马致远《夜行船》“天地之间人寄居”。*

14、马致远《夜行船》“帘外西风飘落叶”。*

15、马致远《夜行船》“不合青楼酒半酣”。

16、杜善夫《蝶恋花》“鸥鹭同盟曾自许”。*

17、高文秀《行香子》“丫髻寰绦”。

18、李茂之《行香子》“得又何如”

19、李茂之《行香子》“擗竹分茶”。*

此表据上述陈加同志的文章制成，但曲数较陈加同志所述者少七首。原因是《补遗》中有（1）无名氏《一枝花》“四景”（春、夏、秋、冬）四首。为张可久作，已见《全元散曲》991页至994页。（2）亢文苑《一枝花》“琴声动鬼神”，已见《全元散曲》1121页。（3）贯酸斋《一枝花》“柳垂翡翠条”，已见《全元散曲》376页。（4）奥敦周卿《一枝花》“鬓鬟梳绿云”，已见《全元散曲》无名氏曲中，页1804。

上面所说的这七首，都不应列为新发现的曲子。所以这次发现的曲子，应是十九首。在这次新发现的十九首曲子里，有八首，《全元散曲》已经辑得其一部分曲文，皆见“残曲”中。但是如果没有残存六卷本《阳春白雪》的发现，那几首套数仍然是不完整的。凡是这类曲子，我都在该首曲名之末尾，加了星点*

关于元人散曲作者主名的一些问题

现存的元人杂剧，其中有若干种作者主名有异说，尽管有人作过许多考证功夫，而有问题的那些作品，还是很难确定究竟谁是它们的作者。元代伟大的杂剧作家关汉卿现在到底留下来多少种杂剧，元剧研究者一直就有不同的看法。其他作家的作品，类似这种情形的还不在少数。同元人杂剧相比，元人散曲作者主名的纷歧现象，似乎略微少一些，可是仔细加以研究，也有不少问题，其纷歧的程度，仍然相当严重。现在可以举一个比较具体的数字：现存元人散曲，小令共约三千七百几十首，其中作者有异说的约一百二十三首（见本文附表），占小令总数的百分之三；套数共约四百五十套，其中作者有异说的约七十八套（见本文附表），占套数总数的百分之十七。

元人散曲的作者主名为什么会纷歧得这么严重呢？分析起来，主要有两种原因：一是元明两代的曲选编者和一般文人，对曲子这种文学作品比较轻视，因此对曲子的作者是谁的问题，也就有些马虎。一是由于曲选的编者为了惑人眼目，推广其书，往往妄乱改标选本中作者的姓名，因而制造出来一些混乱。后者的关系，比较更为重要。

曲选的编者对选本中作曲者的主名有些马虎，把曲家的姓名字号错乱杂列，不加详考，自从有散曲选本以来，大概就是这

样。现存的元代的散曲选本，最重要的应该首先数到杨朝英的《乐府新编阳春白雪》和《朝野新声太平乐府》。杨朝英不仅编选了这两部散曲选本，而且他自己还是曲家，有散曲流传下来。按理说，他对当时曲家的姓名，应该知道得相当清楚。可是在《太平乐府》书前所附的作家姓氏表中，既有马致远又有马东篱，既有曾瑞卿又有曾褐夫，既有刘时中又有刘逋斋，既有吴仁卿又有吴克斋，既有王爱山又有王敬甫。不仅同一个人在姓氏表中如此重出，就是书中曲前所题作者姓名也是这样——有时用名，有时用号。《阳春白雪》的《选中古今姓氏》表所列曲家姓氏，也有同样情形。此外，这两部书中，还有连曲家的名号都不写而只写官名的，如李罗御史、童童学士、刘太保、史知州、仇州判等；又有写别号的，如武林隐。称刘太保，或许是对刘秉忠表示尊敬；称史知州、仇州判、武林隐等，那就可能是因为杨朝英既不知道他们的本名，又认为无须调查了。至于马致远和马东篱，杨朝英总应该知道就是一个人，但是在《太平乐府》的姓氏表中却让他名号并见，竟然象两个人，这大概在杨朝英看来，认为这些事无关紧要吧。这种姓氏表的体例之乱，足以说明编者对于一首曲子究竟是谁作的并不十分注意。这样处理，对读者是很不方便的。元朝罗宗信在《中原音韵序》中，曾经指摘过这种"妄乱版行，某人号即某人名，分之为二"的作法。明朝陈所闻编《北宫词纪》，在书前编了一个《纪内词人姓氏》表，表后附了几句话说："右诸词人有书讳者，书字者，书官者，书别号者，不能详考，姑随各集中所刻者录之。'清朝康熙年间王奕清等编订《曲谱》，凡例中也说："凡书中作者例应书名，旧谱都以字行，或著别号，今欲概易以名，而不可考者十有二三，恐反致错杂，姑仍

其旧。”这样看来，曲家姓氏表的体例之乱，已经使人们觉得难以董理，感到对某些作者已经是“不能详考”和“不可考”了。陈所闻后来编选《南宫词纪》，撰写《纪内词人姓氏》表，便在作家的姓字之下，注明名某，某县或某州、某府人。这大概是有意纠正杨朝英以来不重视作曲者姓名之失吧。

曲选编者把曲子的作者是谁这件事看得无关紧要，还表现在根本削去作者的姓名上。

现存的元人各种散曲选本，基本上还是交代作曲者的姓名的。到明朝，有些曲选基本上不注作者的姓名了。例如选辑曲子最丰富的《盛世新声》、《雍熙乐府》、《重刊增益词林摘艳》等，都是这样。《雍熙乐府》里面，仅有很少一部分曲子注了作者的姓名，其中还有些注错了。原刻本《词林摘艳》纠正了《盛世新声》的缺点，把书中所收曲子的作者姓名几乎全部注出来了，可是《重刊增益词林摘艳》和徽藩本《词林摘艳》又把作者的姓名削去。选本中所选的这些作品究竟是什么人作的，编者好象认为可以不必管他。而因此，书中有些曲子的作者，今天也就不易考证或者无法知道了。

以上是说有些曲选的编者，不注意曲文的作者是谁。那么作曲者又是如何呢？元、明两代作曲子的人，也有不愿意别人知道自己是某曲的作者，不愿意以词曲知名的。这种情形《太霞新奏》的编者就曾说过（语见下文），这又成了有些曲子难以考证其作者，有些曲子在不同的选本中标着不同的作者姓名的一个原因。

散曲作者主名的纷歧之多，主要还是由于曲选的编者有意制造出来的。他们为什么要把某甲的作品标上某乙或某丙的姓名呢？根据一些材料来看，大约有两个原因：一是曲选的编

者为了标榜或延誉某人，有意把别人的作品标上某人的姓名。罗宗信在《中原音韵序》里就曾说过这种情形：“又妄乱板行，……甲之词为乙之作，以（似？）此太多。感东道而欲报者，非词人而有爵者，并取之列名于诸俊之前。公乎？私乎？词乎？爵乎？徒惑后人，皆不得其正。”一是有些曲选的编者，在书中曲文之前乱题作者的姓名，这种情形最为严重。《太霞新奏》的编者香月居主人在这部曲选的《发凡》中说："前辈不欲以词曲知名，往往有其词盛传，而不知出于谁手者。《吴歈萃雅》悉取文人姓字，妄配诸曲，欲眩世目，贻笑明眼。”这是散曲作者主名特别纷乱的一个重要原因。《太霞新奏》编者的话是不错的，例如《吴歈萃雅》里面，有八套套数、二十首小令注高东嘉作（高东嘉就是作《琵琶记》的高明），可是这些曲子，除商调《二郎神》（“人别后”）套数在其他选本或曲谱里还没有看到题别人的姓名外（但仍有注“元散套”或无名氏散套的），其余那许多曲子，在其他选本里都另外有作者主名（详见本文附表）。《词林遗响》把这些曲子也归高东嘉，那显然是因袭《吴歈萃雅》的。“取文人姓字，妄配诸曲”，当然不仅《吴歈萃雅》为然，其他明人选本也有这类情形。例如明人窦彦斌编的《词林白雪》，选了不少汤菊庄（舜民）的散曲。在这部书的第四卷中，明标汤菊庄的曲子占五套，又有四套曲子，分别注秦复庵、兰楚芳、顾均泽、睢玄明作，而实际也是汤菊庄作，见《笔花集》、《北宫词纪》等书，编曲选的窦氏如何能不知道呢？他这不是有意把汤菊庄的作品改题别人的姓名，以示书中网罗之富吗？有些曲选的编者，把曲文的作者注得很不完全，或者注得使读者难知编者的原意，这也能给散曲作者主名增加纷歧。

杨朝英编选《阳春白雪》，对所选各曲作者的姓名注得比较算是清楚的，但是有些地方还是不够明确，《后集》套数部分尤为明显。例如九卷本《后集》卷二第一套曲子仙吕《赏花时》（“秋水粼粼古岸苍”），注杨西庵作，这套曲子后面还有九套《赏花时》，既没有再注作者姓名，也没有注“前人”或“无名氏”，这九套曲子是谁作的，没有交代清楚。再接下去牌调换了，是一套仙吕《翠裙腰》，又注杨西庵作（十卷本失注作者）。我们是否可以把那没注作者的九套《赏花时》，都认为是杨西庵作呢？这好象是不可以的，因为本书《前集》卷二选有庾吉甫的商角调《黄莺儿》二套，前面注的是“庾吉甫二段”（十卷本则第一套注庾吉甫，第二套注“前人”）；《后集》卷三刘时中的正宫《端正好》（上高监司）的第二套，注“前人”。编一部书总有一个体例，明注“前人”的跟未注“前人”的，按理应该有所区别。其次，杨西庵《赏花时》（“秋水粼粼古岸苍”）这套曲子后面的那九套未注撰人姓名的曲子，在其他选本里有的就注着别人的名字，例如在《北宫词纪》中，“情泪流香淡脸桃”一套，注李子中作；“香径泥融燕语喧”一套，注阚志学作；“香爇龙涎宝篆残”一套，注高安道作，那不会是全无根据吧。《北宫词纪》所注作者姓名，一般比明代其它选本为可靠。至于《北词广正谱》的编者李玉，以九套《赏花时》中的“水到湍头燕尾分”和“丽人春风三月天”两套属杨西庵，这也未必确有根据，可能只是因为《阳春白雪》在第一套《赏花时》之前注杨西庵作，因而李玉就把这些不注撰人的作品都归之于杨西庵了。

《阳春白雪》对作者的姓名注得总算比较清楚，书中不注作者姓名，也不注“前人”或“无名氏”的曲子并不多。《乐

府新声》里面不注撰人的曲子，那就比《阳春白雪》和《太平乐府》多得多了。我们是否可以把这部书中没有注明撰人的曲子，认为就是或近或远写在该曲前面的那位作者所作呢？不可以！因为《乐府新声》里不注撰人的曲子，有很少的一部分根据《阳春白雪》、《太平乐府》等曲选还可以考出它的作者来，而据此足以证明书中不注撰人的作品，并不是"前人"所作。但是是否也有人认为是"前人"所作呢？可能也是有的，例如《乐府新声》卷下有《青歌儿》（十二月）《春城春宵无价》等十二首不注撰人，《太和正音谱》和《北词广正谱》都以其中正月一首为马致远作，我想这可能就是因为《青歌儿》之前的《四块玉》注的是马致远作，未必另有其他根据。

《词林摘艳》甲集《南北小令》所注的作者姓名，有的就更使人迷惑了。例如书中所选唐以初的《蟾宫曲》（淮阴十咏），第一首《长堤烟柳》注作者姓名，第二首至第十首，每首之前都注"前人"。接下去是《小桃红》四首，每首之前也各注"前人"，这都是很清楚的。可是后面隔了无名氏和张小山的几首曲子，又有《凌波仙》四首，仅在第一首之前注"唐以初小令"，后三首没注"前人"，也没注"无名氏"。后三首到底是否唐以初作，便成问题了。再往后是《醉太平》二十六首，第一首注"元刘庭信"，后面的二十五首都没注"前人"，我们是否可以把它们都认为是刘庭信作呢？如果是，为什么编者不象前边对唐以初的《蟾宫曲》和《小桃红》那样，逐一注上"前人"呢？既不注"前人"，那应该非刘庭信作才是。再往下看，是《塞鸿秋》四首，仅在第一首之前注"元刘庭信"，接下去是《醉太平》十首，又在第一首之前注"前人"。一首曲子注"前人"和不注"前人"，到底有没有区

别，这真令人迷惑。我觉得《南北小令》里面失注作者的那些曲子，我们只好认为那不是“前人”作。可是这种看法，有时好象对，有时又好象不对。我认为张鸣善、兰楚芳、刘庭信三个人在《南北小令》里究竟有哪些曲子，实在很难判断。《南北小令》没有一定的编辑体例，对于曲子作者的主名极不重视，这给读者增加了一些难以解决的问题。明人无名氏编选的《乐府群珠》，在书中每个作家姓名之下注明所选的曲数，这就不致发生这类问题了。

现在把元人散曲作者主名纷歧的情形制成一个表，附于本文之末，以供读者参考。元人散曲中既有不少的曲子作者的主名有问题，那么我们应当何去何从呢？我在这里提出几点参考意见，当然未必完全可靠：

一、有一小部分曲子，作者的主名虽然有纷歧，但是我们可以推测出哪一本书所注的比较可信。例如《阳春白雪》前集卷四有白仁甫的《天净沙》八首，其中后四首《太平乐府》卷三又注朱庭玉作。看来《太平乐府》比较正确，理由是这两部书都是杨朝英编，《太平乐府》后出，可能编者发现《阳春白雪》把这四首曲子的作者姓名注错了，于是有意地在《太平乐府》里重选一次，借此改正作者的姓名。《太平乐府》同《阳春白雪》选重了的曲子是很少的。又如《太平乐府》卷七有大石调《青杏子》“花月酒家楼”套数一套，注曾瑞卿作。而这套曲子在《彩笔情辞》卷五，却注关汉卿作。这是因为关汉卿有《青杏子》“残月下西楼”套，见《太平乐府》曾瑞卿此套之前。两套曲子牌调相同，首句“月”“楼”二字相同，又全见《太平乐府》，于是《彩笔情辞》的编者疏忽了，遂误以曾作为关作。又如《雍熙乐府》卷十九收有张小山的《金字

经》小令共二十二首，其中后面的十三首，《张小山北曲联乐府》中都没有，而根据《阳春白雪》《云庄休居自适小乐府》和《诚斋乐府》等书，这十三首曲子都另有主名。这显然是《雍熙乐府》的编者，把所选的几个人的《金字经》，误并于张小山一人的名下了．象以上这类情况，何者为正，或者为误，是比较可以判断的。

二、《词林白雪》《吴歈萃雅》这几种选本的编者，确有故意把一部分曲子妄配作者姓名的情形，《词林逸响》则往往因袭《吴歈萃雅》．又如《南北词广韵选》中有些套数，编者没有说出作者的姓名，只笼统地说是元人作。根据《词林摘艳》和《北宫词纪》，这些所谓元人作的套数，有好些是明人陈铎作。看来编者是有意以陈铎的作品冒充元人的作品的。因此，凡是这些书里面所收的曲子，作者主名如果与他书不同，一般是他书的正确性较大。有的选本可靠性大，有的选本可靠性弱，经过多次比较，可以摸得一个大概。

三、明清曲话笔记等书所说的某曲为元朝某人作，有时不能尽信。例如清人李调元的《雨村曲话》，从周德清的《中原音韵》小令定格中引了一些曲句，说是马致远作，极称其命意造语之妙。其实这些曲子周德清虽然没说是什么人写的，今天根据《阳春白雪》和《太平乐府》等书，几乎全部可以考知其作者。如李调元所称赞的“知音到此，舞雩点也，修禊羲之”，见张小山的《满庭芳》。“细研片脑梅花粉，新剥真珠豆蔻仁”，见乔梦符的《卖花声》。“诗句就云山失色，酒杯宽天地忘怀”，见赵天锡《折桂令》。“数声柔橹江湾，一钩香饵波寒”，见查德卿《寨儿令》。“黄芦岸白苹渡口，绿杨堤红蓼滩头”，见白朴《沉醉东风》。“一声梧叶一声秋”，见徐

再思《水仙子》。“闲花酝酿蜂儿蜜”，见胡祗遹《喜春来》。“怕黄昏忽地又黄昏”，见王实甫《十二月尧民歌》。“西风吹老鲈鱼兴”，见姚燧《醉高歌》。“长江有尽思无尽”和“锦字香粘新泪粉”，都见钟嗣成《骂玉郎感皇恩采茶歌》。“长醉后方何碍”，见白朴《寄生草》。“腕冰消松却黄金钏”，见无名氏《塞鸿秋》。李调元把这些曲子全部归在马致远名下，显然出于臆测，并没有什么根据。

四、元人散曲里面的南曲很少，现在见于曲书中的所谓元人南曲和南北合套，绝大部分是作者有异说的；尤其元人无名氏的南曲散曲，其中有一些究竟是元人作还是明人作，更成问题。《南曲九宫正始》里注为“元散套”的曲子，有时就在《九宫正始》本书中又注“明散套”。例如《盛世新声》酉集、《词林摘艳》乙集、《雍熙乐府》卷十六都选了《瓦盆儿》“教人对景无言终日减芳容”套，三书皆不注撰人；《九宫正始》第四册引此套的《石榴花》，说是元散套，同册引此套的《渔家灯》，又说是“明散套”。又如《盛世新声》酉集、《雍熙乐府》卷十六都选了《香遍满》“柳径花溪”套，两书皆不注撰人；《九宫正始》第五册引此套的《浣纱溪》和《东瓯令》，都注“元散套”，同册引此套的《满园春》，又注“明散套”。此类情形，在《九宫正始》中还有一些。我怀疑所谓“元散套”或“明散套”，大部分是曲谱编者钮少雅臆测的。

此外，有些曲子只见于一种选本，这虽然不发生作者有异说的问题，可是书中所注的作者姓名，也有可以怀疑的。例如《乐府群珠》里有《普天乐》（“普救姻缘”）小令十六首，注关汉卿作。细读这些曲子，可以发现许多话都是檃括《西厢记》曲文，很难使人相信那是关汉卿作。又如《词林

白雪》卷一有关汉卿的南曲《桂枝香》“因他别后恹恹消瘦”套数，卷二有珠帘秀的南曲《醉西施》“检点旧风流”套数，这都很不可靠。南曲的产生虽然比北曲并不晚，但是就现有材料来看，关汉卿和珠帘秀不会有南曲散曲。

从本文的附表来看，元人散曲中作者有异说的作品为数不少。一首曲子的作者，有时竟有五六种不同的说法，这在诗词中比较少见。如果评论高则诚作品的思想艺术，引用见于《吴歈萃雅》和《词林逸响》中的那些曲子；评论马致远的作品，以《雨村曲话》里所说的那些材料为根据，那就很不妥当了。即如那首脍炙人口的“枯藤老树昏鸦”《天净沙》小令，在元人盛如梓的《庶斋老学丛谈》中，只说是北方士友所传的沙漠小词，元人的曲书，也没有说此曲是谁作的，直到明代后期，蒋一葵的《尧山堂外纪》才说此曲为马致远作，这也不能认为作者没有问题吧。对待这些作者主名有问题的曲子，引用的时候不妨采取审慎的态度。

元人散曲作者异说表

宫调、曲牌	首句	作者异说
黄钟 醉花阴（套数）	凉夜厌厌露华冷	1.侯正卿（乐府新声上；北词广正谱） 2.耿子良（词林摘艳九）
同上	雪浪银涛大江迥	1.宋方壶（词林摘艳九；北词广正谱） 2.董君瑞（北宫词纪六）
同上	行色匆匆易伤感	1.曾瑞卿（北词广正谱，套数） 2.无名氏鸳鸯冢杂剧（词林摘艳九）

续

宫调、曲牌	首句	作者异说
黄钟 醉花阴（套数）	鸳鸯浦莲开并蒂长	1.荆幹臣（北宫词纪六；词林白雪一） 2.唐以初（词林摘艳九；北词广正谱）
同上	羞对莺花绿窗掩	1.无名氏鸳鸯冢杂剧（词林摘艳九） 2.元人散曲（南北词广韵选十九）
同上	窗外芭蕉战秋雨	1.元人（南北词广韵选五） 2.陈铎（词林摘艳九；北宫词纪六）
同上	杨柳横塘淡烟锁	1.元人（南北词广韵选十二） 2.陈铎（词林摘艳九；北宫词纪一）
黄钟 画眉序（套）	约友到西郊	1.旧词（新编南九宫词） 2.高明（吴歈萃雅元集）
正宫 小梁州（小令）	篷窗风急雨丝丝	1.汤式（笔花集） 2.张小山（雍熙乐府二十）
同上	秋风江上棹孤舟	同上
同上	秋风江上棹孤航	1.汤式（笔花集） 2.张小山（阳春白雪后集一；雍熙乐府二十）
同上	晚妆楼下醉离觞	1.汤式（笔花集） 2.贯酸斋（雍熙乐府二十）
正宫 醉太平（令）	花衢中占场	1.元人（彩笔情辞二） 2.朱有燉（诚斋乐府一）
同上	纸糊锹荈镢	同上
同上	越罗裳熨贴	1.元人（彩笔情辞五） 2.朱有燉（诚斋乐府一）

续

宫调、曲牌	首　句	作　者　异　说
正宫 醉太平（令）	恰朱楼宴彻	同　上
同　上	恰云收雨歇	同　上
同　上	煮龙团暂啜	同　上
同　上	贞烈似王凝妻性格	1.元人（彩笔情辞十二） 2.朱有燉（诚斋乐府一）
正宫 黑漆弩（令）	侬家鹦鹉洲边住	1.白无咎（太平乐府一冯海粟鹦鹉曲序） 2.无名氏（阳春白雪后集一） 3.冯海粟（雍熙乐府二十） 4.丘处机（道藏）
正宫·脱布衫过小梁州（令）	乐繁华倚翠偎红	1.元人（彩笔情辞三） 2.朱有燉（诚斋乐府一）
正宫 端正好（套）	晓珊珊琪树荡灵风	1.睢玄明（北宫词纪四） 2.郑德辉（词林摘艳六） 3.不知名氏（一笑散） 4.汤式（一笑散旧校）
同　上	一声莺报上林春	1.汤式（北宫词纪一） 2.谷子敬（词林摘艳六）
同　上	香尘暗翠帏屏	1.刘庭信（词林摘艳六） 2.王舜耕（北词广正谱引货郎儿）
正宫 普天乐（套）	四时欢	1.旧词（新编南九宫词） 2.无名氏（南宫词纪二） 3.李东阳（吴骚集；吴骚合编） 4.高明（吴歈萃雅） 5.陈铎（词林逸响）

续

宫调、曲牌	首句	作者异说
正宫 白练序 （套）	窥青眼	1.古词（新编南九宫词） 2.无名氏（南宫词纪二） 3.高明（吴歈萃雅） 4.顾木斋（词林逸响）
同上	沉吟久	1.无名氏（南宫词纪一） 2.关九思（吴骚合编一） 3.元人（南曲九宫正始）
正宫 梁州令 （套）	芳草长亭露带沙	1.刘东生（吴歈萃雅；词林逸响；怡春锦；吴骚合编一） 2.李子昌（词林摘艳六；北宫词纪六；词林白雪三）
正宫·倾杯玉芙蓉 （套）	隔墙新月上梅花	1.蓝楚芳（词林白雪一） 2.杨升庵（吴骚集；吴歈萃雅；怡春锦；乐府珊珊集） 3.史考叔（吴骚合编一）
仙吕 寄生草 （令）	长醉后方何碍	1.白朴（尧山堂外纪六十八；天籁集摭遗） 2.范子安（北宫词纪外集六） 3.马致远（雨村曲话上）
仙吕 醉扶归 （令）	我嘴揾着他油鬏髻	1.王和卿（阳春白雪后集一） 2.吕止轩（雍熙乐府二十；彩笔情词六）
仙吕 醉中天 （令）	疑是杨妃在	1.杜遵礼（太平乐府五） 2.白朴（尧山堂外纪六十八；天籁集摭遗）
仙吕 一半儿 （令）	梨花云绕锦香亭（咏美人八首）	1.陈克明（中原音韵；尧山堂外纪七十一） 2.查德卿（太平乐府五）

宫调、曲牌	首句	作者异说
仙吕·二犯月儿高（令）	烟锁垂杨院（闺情四首）	1.古词（新编南九宫词） 2.无名氏（南宫词纪四） 3.高明（吴歈萃雅；词林逸响） 4.唐六如（唐伯虎全集；吴骚合编一）
仙吕 点绛唇（套）	漏尽铜龙	1.唐以初（词林摘艳四） 2.于伯渊（北宫词纪六；词林白雪二） 3.元人（一笑散；南北词广韵选）
同上	月令随杓	1.朱有燉（诚斋乐府） 2.元人（彩笔情辞一）
同上	花信风微	1.刘东生月下老杂剧（词林摘艳四） 2.元人散曲（南北词广韵选四）
仙吕 八声甘州（套）	如醉如痴	1.沈青门（吴歈萃雅；词林逸响） 2.元人（南曲九宫正始引八声甘州、孤飞雁等）
仙吕 小醋大（套）	暗潮拍岸	1.古词（新编南九宫词） 2.旧词（吴骚合编四） 3.罗钦顺（吴歈萃雅，词林逸响） 4.元人（南曲九宫正始）
南吕 四块玉（令）	带野花，携村酒	1.刘时中（阳春白雪后集一；乐府群珠二；雍熙乐府十八） 2.马致远（乐府新声下）
同上	佐国心，拿云手	同上
同上	官况甜，公途险	1.曾瑞（乐府群珠二） 2.刘时中（九卷本阳春白雪后集一）
同上	衣紫袍，居黄阁	同上
同上	万丈潭，千寻坎	同上
南吕 金字经（令）	1.絮飞飘白雪 2.担头担明月 3.夜来西风里	1.马致远（阳春白雪后集一；乐府群珠二） 2.吴仁卿（雍熙乐府十九）

续

宫调、曲牌	首句	作者异说
南吕 金字经 （令）	野唱敲牛角	1.张小山（阳春白雪后集一） 2.吴仁卿（雍熙乐府十九）
同上	1.谢公东山卧 2.梦中邯郸道	1.吴仁卿（阳春白雪后集一） 2.卢挚（乐府群珠二）
同上	1.天上皇华使 2.屈指归来后 3.累次征书至 4.说着功名事	1.张养浩（云庄乐府） 2.张小山（雍熙乐府十九）
同上	1.晓来春匀透 2.金芽薰晓日 3.蛾眉能自惜 4.泪溅描金袖 5.紫箫声初散 6.轻寒堆翠被 7.楚台云归去	1.贯云石（阳春白雪后集一；乐府群珠二） 2.张小山（雍熙乐府十九）
同上	1.黄蕊呈金盏 2.霜压瑶花瘦	1.朱有燉（诚斋乐府） 2.张小山（雍熙乐府十九）
南吕 六犯清音 （令）	1.琐窗人静 2.雕檐风暖 3.紫箫云散 4.绣宫添线	1.李日华（新编南九宫词；南宫词纪四；吴骚合编四） 2.茅平仲（词林白雪一仅收第一首） 3.文衡山（吴骚集） 4.高明（吴歈萃雅；词林逸响；乐府珊珊集；怡春锦）
南吕 七犯玲珑 （令）	1.新红上海棠 2.芭蕉映粉墙 3.金风透琐窗 4.江梅绽早芳	1.祝枝山（新编南九宫词；南宫词纪四；吴骚合编四；尧山堂外纪；王骥德曲律） 2.高明（吴歈萃雅；词林逸响）

续

宫调、曲牌	首　句	作　者　异　说
南　吕 七贤过关	春风花草香	1.刘东生（吴歈萃雅；词林逸响） 2.元人（吴骚合编四） 3.明人（南曲九宫正始）
南　吕 一 枝 花 （套）	春风眼底思	1.亢文苑（阳春白雪后集三；一笑散；南北词广韵选三） 2.曾瑞（北宫词纪六，彩笔情辞十二）
同　上	银杏叶凋零鸭脚黄	1.贯云石（词林摘艳八） 2.刘庭信（一笑散；南北词广韵选三） 3.詹时雨（录鬼簿续编）
同　上	风吹散楚岫云	1.侯正夫（词林摘艳八） 2.徐琰（北宫词纪六；词林白雪一） 3.元人（南北词广韵选五）
同　上	花间杜宇啼	1.王舜耕（词林摘艳八） 2.高文秀（北宫词纪五） 3.康进之（词林白雪四）
同　上	蔷薇满院香	1.张小山（词林摘艳八） 2.无名氏（北词广正谱）
同　上	眼舒随意花	1.汤式（笔花集；北宫词纪五；彩笔情辞一） 2.睢玄明（词林白雪四）
同　上	轻柔缟淡妆	1.汤式（笔花集；北宫词纪五；彩笔情辞一） 2.兰楚芳（词林白雪四）
同　上	星靥靥面花钿簇翠圆	1.汤式（笔花集；北宫词纪五；词林白雪四） 2.杨慎（彩笔情辞二）
同　上	芳姿腻腻娇	1.汤式(笔花集;北宫词纪五;彩笔情辞五) 2.高文秀（词林白雪四）

续

宫调、曲牌	首　句	作　者　异　说
南　吕 一枝花 （套）	麒麟阁上臣	1.汤式（笔花集；北宫词纪二） 2.无名氏（词林摘艳八）
同　上	渗晴蛙枉叫噱	1.汤式（笔花集；北宫词纪五；彩笔情辞一） 2.秦复庵（词林白雪四）
同　上	心怀雨露恩	1.汤式（笔花集；北宫词纪二） 2.诚斋（即朱有燉，词林摘艳八）
同　上	送飞琼下九天	1.汤式（北宫词纪五；彩笔情辞一） 2.顾均泽（词林白雪四）
同　上	不沽朝野名	1.元人（南北词广韵选七） 2.陈铎（北宫词纪三）
同　上	草堂外岚光映日妍	1.元人（南北词广韵选十四） 2.陈铎（北宫词纪一）
同　上	瑶池淡粉妆	1.元人（南北词广韵选八） 2.朱有燉（诚斋乐府）
同　上	温柔窃玉心	1.元人（彩笔情辞六） 2.朱有燉（诚斋乐府）
南　吕 十样锦 （套）	幽窗下沉吟半晌	1.高明（吴歈萃雅；乐府珊珊集） 2.祝枝山（词林逸响） 3.无名氏（吴骚集） 4.元人（彩笔情辞八；吴骚合编二）
南　吕 香遍满 （套）	柳径花溪	1.元人（南曲九宫正始引东瓯令、浣溪沙） 2.明人（南曲九宫正始引满园春）
同　上	鸾凤同聘	1.王渼陂（吴歈萃雅） 2.元人（南曲九宫正始引香遍满等）

宫调、曲牌	首句	作者异说
南吕 四块玉 （套）	信物存，情词在	1.王子安（词林摘艳八） 2.王实甫（北宫词纪六）
中吕 朝天子 （令）	鬓鸦，脸霞	1.周德清（太平乐府四；词林摘艳一） 2.关汉卿（尧山堂外纪六十八；词品一）
同上	早霞，晚霞	1.周德清（尧山堂外纪七十一） 2.无名氏（词林摘艳一）
中吕 满庭芳 （令）	1.风情热沾 2.鸾笙凤箫 3.风流事耽	1.朱有燉（诚斋乐府） 2.元人（彩笔情辞五）
中吕 红绣鞋 （令）	1.性格儿玲珑剔透 2.黑鬒鬒高堆云髻 3.花扑扑蝉开玉翅	1.朱有燉（诚斋乐府） 2.元人（彩笔情辞四）
中吕 普天乐 （令）	问春梅何时放苞	1.朱有燉（诚斋乐府） 2.元人（北宫词纪外集五）
中吕 喜春来 （令）	1.梅擎残雪芳心耐 2.携将玉友寻花寨	1.元遗山（太平乐府四） 2.卢挚（乐府群珠一）
同上	金鱼玉带罗袍就	1.姚燧（太平乐府四；乐府群珠一） 2.伯颜（草木子四；尧山堂外纪六十九）

续

宫调、曲牌	首　句	作　者　异　说
中　吕 喜春来 （令）	玉鞭杨柳春风陌	1.无名氏小令（乐府新声中；乐府群珠一；雍熙乐府十九） 2.荆幹臣醉春风“红袖霞飘彩”套之一支（乐府新声上）
中　吕 山坡羊 （令）	云松螺髻	1.张小山（北曲联乐府吴盐；太平乐府四） 2.王实甫（尧山堂外纪六十八）
中　吕 粉蝶儿 （套）	描不上小罗轻扇	1.贯石屏（词林摘艳三） 2.贯云石（北宫词纪一；词林白雪五） 3.唐伯虎（乐府珊珊集） 4.李日华（怡春锦；词林逸响花卷目录） 5.沈蛟门（乐府先春）
同　上	骄马金鞭	1.兰楚芳（万花集；词林摘艳三；彩笔情辞四） 2.刘庭信（北词广正谱引斗鹌鹑）
同　上	这些时意懒心慵	1.杨景华（词林摘艳三；彩笔情辞六） 2.季子安（南曲九宫正始及北词广正谱引道和）
同　上	三弄梅花	1.陈铎（秋碧乐府五） 2.元人（南北词广韵选十三）
中　吕 泣颜回 （套）	东野翠烟消	1.高明（吴歈萃雅；词林逸响；吴骚合编二） 2.无名氏（南宫词纪二） 3.南戏子母冤家（南曲九宫正始）
中　吕 石榴花 （套）	教人对景无言终日减芳容	1.郑虚舟（吴歈萃雅；词林逸响） 2.元人（南曲九宫正始引石榴花） 3.明人（南曲九宫正始引渔家灯）
大石调 青杏子 （套）	花月酒家楼	1.曾瑞（太平乐府七；太和正音谱；北词广正谱） 2.关汉卿（彩笔情辞五）

续

宫调、曲牌	首句	作者异说
商调 梧叶儿 （令）	鸳鸯浦	1.徐甜斋（太平乐府五；北词广正谱） 2.张小山（张小山小令）
商调 山坡里羊 （令）	新酒残花争斗（闺思四首）	1.高明（吴歈萃雅） 2.唐寅（唐伯虎全集）
商调 金络索 （令）	1.东风转岁华 2.杨花乱滚绵 3.闲阶细雨收 4.银台绛蜡笼	1.祝枝山（新编南九宫词；尧山堂外纪） 2.高明（吴歈萃雅；词林逸响；乐府珊珊集） 3.李日华（词林白雪三） 4.梁少白（吴骚集） 5.常楼居（吴骚合编三） 6.无名氏（南宫词纪四）
商调 定风波 （套）	迤逦秋来到	1.庾吉甫（词林摘艳七；彩笔情辞六） 2.无名氏（太和正音谱）
商调 集贤宾 （套）	莺花寨近来谁战讨	1.汤式（笔花集；北宫词纪六） 2.王子一（词林摘艳七）
同上	倚龙泉数声长叹息	1.汤式（北宫词纪四） 2.无名氏（词林摘艳七）
同上	倚帏屏数声长叹息	1.高栻（词林摘艳七） 2.高明（北词广正谱梧叶儿注）
商调 二郎神 （套）	从别后，正七夕穿针在画楼	1.高明（新编南九宫词；南宫词纪三；词林白雪一；吴歈萃雅；词林逸响；吴骚合编三；乐府珊珊集） 2.无名氏（词林摘艳二） 3.元人（南曲九宫正始）

续

宫调、曲牌	首句	作者异说
商调 字字锦 （套）	群芳绽锦鲜	1.高明（吴歈萃雅；词林逸响；乐府珊珊集） 2.沈青门（吴骚集） 3.杨彦华（吴骚合编三） 4.无名氏（词林摘艳二） 5.元人（南曲九宫正始引首句） 6.明人（南曲九宫正始字字锦、赚）
越调 天净沙 （令）	1.暖风迟日春天 2.参差竹笋抽簪 3.庭前落尽梧桐 4.门前六出花飞	1.白朴（阳春白雪前集四） 2.朱庭玉（太平乐府三）
同上	枯藤老树昏鸦	1.马致远（尧山堂外纪六十八） 2.北方士友所传（庶斋老学丛谈） 3.无名氏（词林摘艳一）
越调 寨儿令 （令）	1.倚仗他性儿谦 2.驼汉精，陷人坑 3.沉默默，冷丁丁	1.刘庭信（词林摘艳一） 2.无名氏（太平乐府三）
同上	1.风月乾，雨云悭 2.拽大拳，使闲钱 3.忽刺八，遇着咱 4.难动止，苦相思	1.朱有燉（诚斋乐府） 2.元人（彩笔情辞五）
越调 凭阑人 （令）	欲寄君衣君不还	1.姚燧（太平乐府三） 2.张怡云（宸垣识余）

续

宫调、曲牌	首　句	作　者　异　说
越　调 斗鹌鹑 （套）	弃职休官	1.吴仁卿（九卷本阳春白雪目录；一笑散） 2.周文质（太平乐府七）
越　调 金蕉叶 （套）	讲燕赵风流莫比	1.张鸣善（万花集；词林摘艳十；彩笔情辞三） 2.刘庭信（北词广正谱引圣药王）
越　调 小桃红 （套）	暗思金屋配合春娇	1.王元和（彩笔情辞八；吴骚合编三） 2.陈铎（吴歈萃雅；词林逸响；词林白雪三） 3.无名氏（词林摘艳二） 4.明散套（南曲九宫正始）
双　调 沉醉东风 （令）	黄芦岸白苹渡口	1.白朴（尧山堂外纪六十八；天籁集摭遗） 2.赵明道范蠡归湖杂剧之一支（词林摘艳五） 3.范子安范蠡归湖之一支（一笑散词套）
双　调 折桂令 （令）	长江浩浩西来	1.赵天锡（阳春白雪前集二） 2.张养浩（云庄乐府；乐府群珠三）
同　上	三月三天霁吹晴	1.乔吉（乔梦符小令；乐府群珠三；乐府群玉二） 2.文同（浙江通志二百七十八；词律拾遗二）
同　上	杏桃腮杨柳纤腰	1.徐琰（阳春白雪前集二；乐府群珠三） 2.孔文昇（静斋至正记）
同　上	博山铜细袅香风	1.姚燧（阳春白雪前集二；乐府群珠三） 2.刘唐卿（录鬼簿）

续

宫调、曲牌	首句	作者异说
双调 百字折桂令 （令）	弊裘尘土压征鞍鞭倦袅芦花	1.白无咎（阳春白雪前集二；北词广正谱） 2.郑德辉（乐府群玉三）
双调 清江引 （令）	1.舞香尘小园风乱飘 2.宿雕梁一双巢燕慵 3.狂风一春十占九 4.薄情的封家十八姨 5.软兀剌窄藤床甘菊枕 6.些儿名利争甚的 7.靠蒲团坐观今古书	1.贯云石（雍熙乐府十九） 2.朱有燉（诚斋乐府）
同上	昭君路迷关塞雪	1.贯云石（雍熙乐府十九） 2.张养浩（云庄乐府）
同上	一团可人衠是娇	1.王仲元（乐府群玉四） 2.乔吉（乐府群玉二；乔梦符小令）
双调 落梅风 （令）	窗间月，檐外铁	1.马致远（阳春白雪前集三） 2.卢挚（彩笔情辞十二）
同上	金刀利，锦鲤肥	1.李寿卿（阳春白雪前集三） 2.兰楚芳刘婆惜（录鬼簿续编）
双调 水仙子 （令）	楚江空阔楚山长	1.阿鲁威（阳春白雪前集二） 2.刘时中（乐府群玉一）

续

宫调、曲牌	首句	作者异说
双调 水仙子 （令）	1.龙涎香喷紫铜炉 2.海棠魂幻出个俊形骸	1.汤式（笔花集） 2.张养浩（彩笔情辞五，九）
同上	陷人坑土窖似暗开掘	1.汤式（笔花集） 2.张养浩（北宫词纪外集五）
双调 庆东原 （令）	暖日宜乘轿	1.白朴（阳春白雪前集三） 2.马致远新水令“四时湖水镜无瑕”套中之一支（乐府新声上）
同上	云轻散	1.刘时中（太平乐府二） 2.张小山（北曲联乐府；张小山小令）
双调 拨不断 （令）	立峰峦	1 李致远（乐府群玉二） 2.马致远（北词广正谱）
双调 殿前欢 （令）	懒云窝，客至待如何	1.阿里西瑛（阳春白雪前集三） 2.乔吉（太平乐府一）
双调 一绽银 （令）	欲卜终焉力不加	1.无名氏（乐府新声下） 2.马致远新水令“四时湖水镜无瑕”套中之一支（乐府新声上）
双调·雁儿落过得胜令（令）	乾坤一转丸	1.邓玉宾子（太平乐府三） 1.刘玉宾（太和正音谱；北词广正谱）
双调·沽美酒过太平令（令）	休休休说甚的	1.无名氏（乐府新声下） 2.尚仲贤王魁负桂英杂剧之二支曲（雍熙乐府十一）

续

宫调、曲牌	首　句	作　者　异　说
双　调 风 入 松 （令）	记前日席上泛流霞	1.赵天锡（词林摘艳一；彩笔情辞九） 2.南戏董秀英支曲（旧编南九宫谱）
双　调 新 水 令 （套）	1.闲争夺鼎沸了丽春园 2.搅闲风吹散楚台云 3.寨儿中风月煞经谙 4.凤凰台上忆吹箫	1.关汉卿（九卷本阳春白雪目录） 2.不注撰人（元刊本阳春白雪及九卷本阳春白雪正文）
同　上	四时湖水镜无瑕	1.马致远（乐府新声上） 2.王伯成（词林摘艳五；北词广正谱）
同　上	落红满地暮春天	1.李好古（词林摘艳五；北词广正谱） 2.程景初（北宫词记六）
同　上	一帘飞絮滚风团	1.汤式（笔花集） 2.李文蔚（词林摘艳五）
同　上	十年无梦到京师	1.汤式（北宫词纪六；彩笔情辞七） 2.王伯成（词林摘艳十）
同　上	凤台无伴品鸾箫	1.汤式（北宫词纪六） 2.王子一（词林摘艳五；北词广正谱）
同　上	枕痕一线粉香残	1.元人（南北词广韵选八） 2.陈铎（北宫词纪六）
双　调 锦 上 花 （套）	燕语莺啼	1.张碧山（词林摘艳五） 2.王元鼎（北词广正谱套数分题引首句并列出全套曲牌名）
双　调 乔 牌 儿 （套）	世途人易老	1.杜善夫（太和正音谱下引乔牌儿） 2.马致远（北词广正谱引锦上花、碧玉箫）

宫调、曲牌	首　句	作　者　异　说
双　调 夜行船 （套）	花柳乡中自在仙	1.汤式（笔花集；北宫词纪四；北词广正谱） 2.陈铎（词林摘艳五）
同　上	颜色天然风韵佳	1.吕止轩（九卷本阳春白雪目录；北词广正谱） 2.不注撰人（元刊本及九卷本阳春白雪正文）
同　上	缺月风帘碎影筛	1.元人（南北词广韵选六） 2.陈铎（北宫词纪六）
双　调 风入松 （套）	暮云楼阁景萧疏	1.商政叔（一笑散；南北词广韵选；北宫词纪六） 2.侯正卿（词林摘艳五）
同　上	翠楼红袖倒金壶	1.吕止轩（九卷本阳春白雪目录） 2.不注撰人（元刊本及九卷本阳春白雪正文） 3.无名氏（北词广正谱）
双　调 行香子 （套）	春满皇州	1.朱庭玉（太平乐府六） 2.李茂之（北词广正谱离亭宴煞附注及双调套数分题俱谓李茂之有"春满皇州"套，但无曲文）
仙吕入双调步步娇（套）	暗想当年	1.元人（王世贞曲藻；南北词广韵选十四；吴骚合编四，南曲九宫正始） 2.高明（吴歈萃雅；乐府珊珊集） 3.郑虚舟（南宫词纪一；词林逸响） 4.王百穀（吴骚集）
双　调 夜行船 （套）	霸业艰危	1.杨维桢（新编南九宫词；王伯良曲律） 2.杨慎（吴歈萃雅；词林逸响）

北曲小令与词的分野

北曲小令与词在系统上有相当的关系，只要从它们的牌名与形式来看，便不能不承认的。但是词与曲却也应该有一个界限。本文所要讨论的，即是我们如果要从词里面寻检北曲小令，那么应该寻检属于那些牌调的作品？换言之，即是我们在词集中看到了什么牌调的作品，就可以认为那也是曲子？

在谈这个问题之前，应先将词牌名与曲牌名的关系，略加分析。李玄玉的《北词广正谱》，曾把北曲牌名作过统计，共有四百四十七。这些北曲牌名，其中有一小部分是与词牌相同，而绝大部分则不同。就牌名相同的词与曲的形式——即句数、字数、平仄等加以研究，却有三种情形，即：（一）牌名虽同而形式并不同者；（二）牌名既同，而形式亦完全相同者；（三）牌名全异，而形式实同者。

词与曲牌名虽同而形式并不同者，有下列诸调：

醉花阴① 喜迁莺（一名《烘春桃李》） 六么令 侍香金童② 抛球乐（一名《綵楼春》③） 贺圣朝 醉太平 菩萨蛮（一名《重叠金》《子夜歌》）④ 点绛唇⑤ 后庭花 八声甘州 瑞鹤仙⑥ 忆帝京⑦ 一枝花（一名《占春魁》） 感皇恩 乌夜啼 贺新郎 粉蝶儿⑧ 满庭芳 剔银灯 卖花声（一名《升平乐》） 齐天乐（一名《台城路》） 大圣乐

鹮山溪、哨遍　黄莺儿　踏莎行　应天长　垂丝钓　木兰花　糖多令[9]　于飞乐　青玉案[10]　倾杯乐（一名《古倾杯》，见《九宫大成》）　望远行　金蕉叶　调笑令（一名《含笑花》）　梅花引　滴滴金（一名《甜水令》）　风入松　捣练子（一名《胡捣练》）　金盏子　月上海棠　减字木兰花（一名《减兰》、《木兰香》）

上面这四十余调，尽管词与曲里面都有，如词中有《醉花阴》、《喜迁莺》等，曲中也有《醉花阴》、《喜迁莺》等，但是只要从形式上加以比较，则可知其显然为名同实异的两种东西。这种差别，既是非常明显，那么词是词，曲是曲，决不致难于分辨。

词与曲牌名既同，形式亦相同，有下列诸调：

醉花阴　女冠子　人月圆　黑漆弩（一名《学士吟》、《鹦鹉曲》）　点绛唇　忆王孙（一名《画娥眉》、《柳外楼》）　太常引　乾荷叶（一名《翠盘秋》）　醉春风　朝天子（一名《谒金门》）　醉高歌（一名《最高楼》）　喜春来（一名《阳春曲》、《惜芳春》）　百字令（一名《念奴娇》、《酹江月》、《古梅曲》）　望江南（一名《归塞北》）　梧叶儿（一名《碧梧秋》、《知秋令》）　秦楼月（一名《忆秦娥》）　小桃红（一名《武陵春》、《采莲曲》、《平湖乐》、《绛桃春》、《连理枝》[11]）　天净沙（一名《塞上秋》）　南乡子[12]　万里心　糖多令（越调）　折桂令（一名《秋风第一枝》、《天香引》、《蟾宫曲》　《步蟾宫》）　殿前欢（一名《燕引雏》、《凤将雏》、《凤引雏》、《小妇孩儿》）　行香子　蝶恋花（一名《凤栖梧》、《鱼水同欢》）　骤雨打新荷（一名《小圣乐》）

以上这二十七调，词与北曲的形式都是一样的。如果根据《九宫大成》，还可以将若干词牌放在这一类中，但现在以《北词广正谱》为准，故不复列入。

词与曲牌名全异，而形式实同者，有：

双鸳鸯（即词之《乐府合欢曲》） 阅金经（一名《金字经》、《西番经》，即词之《梅边》） 小桃红（即词之《平湖乐》、《绛桃春》）。

任讷的《曲谱》，首先指明这一类牌名全异而形式实同的词曲。他就王恽《秋涧乐府》中的《平湖乐》、《绛桃春》、《乐府合欢曲》等加以分析，谓《平湖乐》、《绛桃春》皆越调名，大约即由秋涧有"平湖云锦碧莲秋"句自定之。《绛桃春》名乃为寿词而设，以为较《小桃红》为冠冕；其始则不可考矣。"（《曲谱》二之五一）。又说，"《乐府合欢曲》应即正宫之《双鸳鸯》。……夫以前词中既无其调，而王氏又属元人，则其为曲调也必矣。……且命名之用意，似亦以《双鸳鸯》与《合欢曲》为较近，故余谓《合欢曲》应即《双鸳鸯》也。"（《曲谱》二之五二）。又说："吴镇仲圭《梅花道人词》，末有一调，名曰《梅边》，实则北南吕《阅金经》也。"（《曲谱》二之五三）。

根据以上这三类的情形来看，那么如果判断一首作品是词是曲，有时候不能只看牌名。因为如上所云，有些词与曲的牌名虽同，而形式并不同；有些词与曲的牌名虽不同，而查其形式，则实为一物。

那么牌名同，形式亦同者，似乎可以算它是词，也可以算它是曲中之小令了；但这里面还有问题，我们仍须加以分别。因为可以拿来单独作小令用的牌调，是有限制的；换言之，即

并非所有的曲牌，都可以填成小令。案《北词广正谱》每一宫调的目录之后，都列有可做小令的牌调。据任讷《散曲概论》的统计，谓北曲小令用调共为一一九，即：（一）小令专用者共五十调，（二）小令套数兼用者共六十九调。而普通习用者，不过四十调左右耳。（任氏原书尚有带过曲调式三十四调，因与本文无关，故从略。）

北曲小令所用的牌调共为一一九，其中有一部分是与词仅牌名相同，而形式全异的，这用不到讨论了，因为形式既然全异，则词是词，曲是曲，很容易分别的。现在要检出讨论的，乃是北曲小令一一九调中之与词的牌名及形式完全相同者。兹先列出其牌名如次：

人月圆　黑漆弩　忆王孙　太常引　喜春来　朝天子　百字令　秦楼月　梧叶儿　糖多令　小桃红　凭栏人　殿前欢　折桂令　骤雨打新荷

据此则北曲小令与词的牌名相同，形式亦同者，仅有上列十五调而已。

那么是不是凡用这十五个牌调的作品，完全就可以算做词，同时也可以算做北曲小令呢？我觉得这也还应该再加考虑。我认为黑漆弩、喜春来、朝天子、梧叶儿、小桃红、凭栏人、殿前欢、折桂令、骤雨打新荷九调，完全可以放在小令的范围中；因为这些牌名在词中比较用得少，而在曲中却是习见的。我们即使认为它们只是曲而非词，亦无不可。不过此外的六个牌调，便有一一加以研究的必要了。

（一）**太常引**　此一牌调，在《太和正音谱》及《北词广正谱》等北曲谱中都有的。《正音谱》中的例词，是中和乐章，并无么篇；《广正谱》中的例词是刘燕歌的“故人别我出阳

关”一首，有么篇；并于作者的姓名上注为“小令”（仙吕三六）。但是此一牌调，套数中没有使用的，检查今所见的元人散曲总集、别集，也只有《小山乐府·外集》中有《姑苏台赏雪》“断塘流水洗凝脂”一首，此外便找不到了。《北宫词纪》“纪内词人姓氏”表，有刘燕儿，大概就是刘燕歌，那么她也是一位作曲者（惟《北宫词纪》内并无刘燕儿的作品），《太常引》似乎可以算做北曲小令了。不过以我的意见，此一牌调的作品，仍以视为词比较妥当，因为：（一）刘燕歌的《太常引》，不见其他散曲选本，仅《广正谱》以之为例，注为“小令”；（笔者按：原见夏伯和《青楼集》）（二）张小山的《太常引》在“外集”中，且仅一首，或系误收了的词；（三）《广正谱》仙吕卷目录后所列之小令用调，并无《太常引》，而《太常引》在“未详”一类中；（四）《太常引》为词中习用之调。——根据这四种理由，似仍应把它划入词中。刘燕歌的那首《太常引》，词总集《花草粹编》亦录之（国学图书馆影印本四之七八），我们也就可以不必再从《粹编》中把它提到曲子里面了。刘秉忠的《藏春乐府》中有几首《太常引》，其风格非常与曲接近，如《鲁仲连》一首云：

当时六国怯强秦，使群策日纷纷。谈笑却三军，算自古谁如此君。一心忠义，满怀冰雪，功就便抽身。富贵若浮云，本是个江湖散人。（四印齐本《藏春乐府》页一一）

这与一般“咏史”的词，韵味便不一样，但根据上述理由，仍不便把它算做曲子。

（二）秦楼月　《广正谱》商调目录后所列的可做小令的曲牌，内有《秦楼月》。案《秦楼月》相传起于李白；即使其

说可疑，但此调起于唐代，似无问题。所以时间是很早的。词里面用这个牌名的作品，也就很不少。既是这样，因此我认为不必把元以后的用这个调子的作品，又算作北曲小令。《小山乐府·苏堤渔唱》虽有《秦楼月》"寻芳履"一首，《广正谱》且引之为例（商调一六），但此外在别的曲总集或别集中，便找不到了。因此我们不妨认为《小山乐府》误收了词。

（三）忆王孙 词调《忆王孙》起于五代李重光，也是词中习用的。我觉得用这个牌名的作品，还是把它算做词，比较妥当。因为：（一）《广正谱》仙吕卷目录后并未言《忆王孙》可做小令，而将《柳外楼》（案：即《忆王孙》之异称）列于"未详"之中；（二）元人的曲总集和曲别集中，只《乐府群玉》录有赵文宝《忆王孙》两首，词为：

寻　　梅

寻香曾到葛仙台，踏雪今临和靖宅。横斜数枝僧寺侧，动吟怀，一半衔春一半开。

述　　忆

太平楼馆醉金钗，老迈情怀悲倦客。吟笔未成贾谊策。鬓毛衰，一半苍苍一半白。（《散曲丛刊》本《乐府群玉》一之二十一）

但这两首作品的牌调，是很有问题的。我们知道，北曲小令有一个习用的曲牌"一半儿"，如果在上列两词"一半"之下各添一"儿"字，则与小令"一半儿"的格调完全相合。因此，把它算作《忆王孙》，实不如称它为《一半儿》。

（四）百字令 《百字令》即《念奴娇》。宋王灼云：

"今大石调《念奴娇》世谓天宝间所制曲。"这个词牌，自苏轼作《大江东去》一词后，遂又有《赤壁词》、《大江东去》、《酹江月》等异名。《广正谱》大石卷目录后谓《念奴娇》可作北曲小令。但我认为：（一）此调词中极习见；（二）《广正谱》虽录有滕玉霄的《百字令》一首，但其他曲总集、曲别集中，无收《百字令》者（《阳春白雪》卷一"大乐"中有《大江东去》一首，惟"大乐"所录者都是词）；所以如有单支的《百字令》，我们还是应当把它放到词里面。

（五）糖多令 高平调《糖多令》形式与词不同，且亦不作小令用，姑置勿论。不过今所见之元人曲总集、曲别集中，都没有收《糖多令》的；而词集中却常见此调。因此，我认为仍以把它划入词的范围中，比较妥当。（剧套中有用此调者。）

（六）人月圆 《人月圆》一调，《广正谱》黄钟卷目录后谓可用作小令。我觉得用这个牌调的作品，可以完全算是词，也可以完全算是曲。自吴彦高作《人月圆》"南朝千古伤心地"一词后，北人喜歌之，遂入曲中。在词里面，《人月圆》虽然也是常用的词牌，但元人散曲总集《太平乐府》收有张小山《人月圆》十一首，徐再思两首（五之一九），《乐府群玉》收有小山《人月圆》十二首（五之一），别集则《小山乐府》的。《今乐府》中，亦收有《人月圆》十二首，《吴盐》中又收有三首，数目相当多。此外如清人《樊榭山房集》的北乐府小令，吴锡麒的《有正味斋集》南北曲，许光治的《江山风月谱》等，也都有用《人月圆》牌调之曲。所以把《人月圆》认为是曲，我觉得是可以的。

根据作品的风格来分别词与曲，如谓曲俗，词雅；曲浅，

词深；曲轻俊，词凝重；……虽说也是根据客观的事实，但这些事实相当的抽象，分辨时实难免杂有主观的成分。而且词有俗似北曲小令者，北曲小令中亦有雅似词者，在这种情形之下，就难用风格来区别了。至于形式，却是最客观的。以形式为尺度，便不致发生问题。一首词如果它的形式与北曲小令全同，当然也可以认为是北曲小令。不过我们也应该考虑的，就是断定一首作品到底是否是曲中可以独立的小令，也不能完全以《广正谱》等为依据；虽然《广正谱》说《秦楼月》、《百字令》可以作北曲小令，但这些牌调在词中太习用，而在曲集中又极罕见，乃至不见，因此我们仍应把它们算作词。除非象《人月圆》那样，词集中固然习见，曲集中也可以找到些，那么才可以认为它是词，也是北曲小令。总之，词与北曲小令的分野，不能不根据形式，但也不能不重视习惯。

注：

①《北词广正谱》《醉花阴》列二格，第一格注“与诗余同”，第二格注“比诗余增末三句”（黄钟一）。吴梅《南北词简谱》谓“此调共七句，比诗余多末二句，亦有将末二句移至下曲《喜迁莺》者，然究不通行”（卷一）。

②《南北词简谱》《侍香金童》录关汉卿散套“春闺院宇”为例，注云：“此与词同，换头，只‘新愁千万叠，句平仄异。”

③《广正谱》于《女冠子》始调下注“与周美成诗余同”，但于么篇明注“与诗余不同”（黄钟一六）。《九宫大成》谓“女冠子》与《花草粹编》无名氏词同体”（七三之三九）。

④《广正谱》《菩萨蛮》注“与诗余同，但无换头，又，四句一韵。《正宫一六）。

⑤《广正谱》《点绛唇》注谓有与诗余同者，亦有不同者”（仙吕

三）。《九宫大成》《点绛唇》注云："按《点绛唇》原出于词体。南词引内，用词之全阕，即《琵琶记》"月淡星稀"可证。元人将词之前半阕通章叶韵，为北调体"（五之五）。

⑥《广正谱》《瑞鹤仙》注云："与诗余同，平仄少异，第八句不同。"（仙吕三四）

⑦《广正谱》《忆帝京》注云："与诗余少不同。"（同上）

⑧《广正谱》《粉蝶儿》注云："与诗余少不同。"（中吕一）

⑨《广正谱》高平调《糖多令》始调及么篇均注："末句与诗余不同。"（高平一）越调《糖多令》注："与诗余同，与高平不同。"故两列之。

⑩《广正谱》高平调《青玉案》注："与诗余不同。"（高平二）又双调《青玉案》始调注："与诗余同，诗余第二句亦六字，但第二句用韵，不用'也么哥'。"又于第二格注："与诗余换头同，换头第二句亦七字，不用'也么哥'。"

⑪参阅下列第三类。

⑫《南北词简谱》《南乡子》注："此即诗余，普通套数皆不用，独《乐府群珠》有此套。"

略谈元人散曲的由北而南

谈到元曲（包括散曲和杂剧两种）作者的时代和籍贯问题，不能不以钟嗣成的《录鬼簿》为依据。虽然《录鬼簿》侧重谈杂剧作者，但是我们从书中也可以看到一些散曲作家的传记资料。而且有的杂剧作家也是散曲作家。

钟嗣成立足于他所在的时代，把元代曲家依据他们存世的先后，以及与钟氏是否相知等，分为七类：

（1）前辈已死名公有乐府（森案：“乐府”指散曲）行于世者。

（2）方今名公（森案：此四字下似省去“有乐府行于世者”）

（3）前辈已死名公才人（森案：“才人”指编剧者）有所编传奇（森案：这里“传奇”指“杂剧”）行于世者。

（4）方今已亡名公才人余相知者。

（5）已死才人不相知者。

（6）方今才人相知者。

（7）方今才人闻名而不相知者。

王国维在《宋元戏曲史》第九章，把元代的杂剧作家分为三期。也可以看做他把以上七类，做了些合并。三期是：

（一）蒙古时代——“此自元太宗取中原以后，至至元一统之初。《录鬼簿》卷上所录之作者五十七人，大都在此期中。”笔者案：此即指“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”一类。当然，“前辈已死名公有乐府行于世者”，也在此期。

（二）一统时代——“自至元后至至顺，后至元间。”《录鬼簿》所谓方今已亡名公才人余相知或不相知者”都是此期中人。

（三）至正时代——《录鬼簿》所谓“方今才人”是也。

钟嗣成所分的七类，实际上也可说是三类。即：（一）“前辈已死”；（二）“方今已亡”；（三）“方今”。

日本的中国戏曲史专家青木正儿，参照钟、王两家的分法，把元曲分为以下三期，并作了简要说明（见拙译《元人杂剧概说》第四十三页）。

（一）初期：即王国维《宋元戏曲史》第九章所说的“蒙古时代”。（森案：蒙古是元初使用的国名。）青木说：初期，大约是从元灭金的时候，到元再灭南宋，一统南北之略后。《录鬼簿》所列此期的作者中，有六人是北方人而宦游南方行省者，这就是也含有一统后的作者了。

（二）中期：青木说承接初期到钟嗣成编《录鬼簿》的至顺元年（一三三〇）之略前。

（三）末期：青木说：自中期以后，至明初洪武年间。

青木氏的分法，比较简明。

散曲本来就是金元时代产生在北方的一种歌曲。这三个时期作者的地域区别，大致是这样：

初期：作者皆北方人，其中也有晚年游宦江浙者。

中期：作者中，南方人多。也有些是北方人而侨寓南方者。

末期：作者多为南方人。

这里再列举一些作者的姓名，看看他们的乡贯。（乡贯不详者，只作杂剧者，皆不入本表。）

（一）初期：钟嗣成在《录鬼簿》中所说的"前辈已死名公有乐府行于世者"，都可以视为散曲作者。他们既是"名公"，总是在大都（今北京市）等地做官的为多。以下这些"有乐府行世"的前辈名公，显然绝大部分是北方人。

董解元金章宗时人，金国是北方少数民族在我国东北、黄河流域淮北一带建立的国家。董解元应为北方人。

刘秉忠（邢州〔今河北省〕人）

杜善夫（济南长清人）

张子益（官平章）

盍志学（学士）

商政叔（曹州济阴〔在今山东菏泽县〕人）

阎仲章（学士）

王和卿（大名〔在今河北省〕人）

杨果（西庵，祈州蒲阴〔在今河北省〕人）

胡紫山（磁州武安〔在今河省〕人）

姚牧庵（河南人）

不忽木（康里〔也写作康邻，康里。元代中央亚细亚之部族名。〕部

张洪范（河内〔大河以北之地称河内〕人）

陈草庵（中丞）

张国宝（宪使）

马彦良（磁州〔在今河北省〕人）

阎彦举（学士）

滕斌（玉霄，黄冈〔在今湖北省〕人，或云睢阳〔在今河南省〕人，翰林学士）

卢疏斋（涿郡〔在今河北省〕人）

徐琰（子方，东平〔在今山东省〕人。）

史中丞

荆汉臣（东营〔在今辽宁省营口东北〕人）

刘中庵（敏中，济南章丘人）

赵子昂（宋宗室，赐第湖州。）

白无咎（钱塘人，祖籍太原文水。）

邓玉宾（同知）

冯海粟（攸州〔在今湖南省〕人）

曹光辅（学士）

贯酸斋（畏吾儿人）

再看钟嗣成所说的“前辈已死名公才人”的乡贯。

关汉卿（大都人）

高文秀（东平人）

郑廷玉（彰德〔在今河南省〕人）

白朴（真定〔在今河北省〕人）

庾吉甫（大都人）

马致远（大都人）

李文蔚（真定人）

李直夫（女真人，住德兴府〔在今河北省〕。）

吴昌龄（西京人）

王实甫（大都人）

武汉臣（济南府人）

王仲文（大都人）

李寿卿（太原人）

尚仲贤（真正人）

石君宝（平阳〔今山西临汾〕人）

于伯渊（平阳人）

王廷秀（山东益都人）

姚守中（洛阳人）

李好古（保定〔在今河北省〕人）

赵天锡（汴梁〔在今河南省〕人

王伯成（涿郡人）

李子中（大都人）

石子章（大都人）

侯正卿（真定人）

狄君厚（平阳人）

孔文卿（平阳人）

刘唐卿（太原人）

（二）中期：钟嗣成所说的“方今已亡”者是也。这时期的作者中，南方人渐多。

郑德辉（平阳襄陵〔在今山西临汾一带〕人。杭州路史，葬于西湖灵芝寺。）

范康（子安，杭州人。）

曾瑞（大兴〔在今河北省〕人。自北来南，家于钱塘。）

沈和（杭州人，后居江州。）

陈存甫（以仁，杭州人。）

范居中（号冰壶，杭州人。）

施君美（杭州人）

黄德润（杭州人）

沈拱（杭州人）

赵君卿（东平人，卒于杭州。）

陈彦实（东平人，仕宦浙江、福建。）

廖毅（建康人，卒于福建。）

乔吉（梦符，太原人，居杭州。）

睢景臣（大德七年，自维扬〔即扬州〕来杭州。）

吴本世（中立，杭州人。）

周仲彬（文质，其先建德〔在今浙江省〕人。后居杭州，因而家焉。）

胡存善（杭州人）

李显卿（东平人，居杭州。）

李齐贤（与钟嗣成同窗）

李用之（松江〔在今江苏〕人）

刘宣子（与钟嗣成同窗）

顾廷玉（浙江人）

俞仁夫（杭州人）

张以仁（湖州〔在今浙江省〕人）

（三）末期：钟嗣成所说的“方今名公”“方今才人”皆是。多为南人。

赫新庵（左丞）

刘时中（古洪〔在今江西省〕人）

李溉之（滕州〔在山东滕县〕人）

马昂夫（回鹘人）

冯雪芳（府判）

曹以斋（尚书）

萨天锡（本答失蛮氏，后徙居河间，晚年居武林〔杭州〕。）

曹子贞（学士）

班惟志（字彦功，号恕斋，大梁人，或云淞江人。）

王继学（中丞）

黄公望（原居淞江）

吴仁卿（蒲阴〔在今河北省〕人）

赵善庆（饶州〔在今江西省〕乐平人）

张小山（庆元〔在今浙江省〕人）

钱霖（子云，浙江人。）

徐德可（再思，嘉兴〔在今浙江省〕人。）

顾君泽（德润，淞江人。）

曹明善（衢州〔在今浙江省〕路吏）

汪勉之（庆元人）

高克礼（敬臣，河间〔在今河北省〕人。）

萧德祥（杭州人）

陆登善（仲良，杭州人）

朱凯（与钟嗣成，王晔友善。）

王晔（杭州人）

王仲元（杭州人）

吴朴（平江〔在今江苏省〕人）

孙子羽（仪真〔在今江苏省〕人）

张鸣善（扬州人）

董君瑞（真定冀州〔在今河北省〕人）

见于《全元散曲》的散曲作者的乡贯。

根据《录鬼簿》已经可以看出元代散曲由北而南的情形，这里再看看元代之有散曲作品流传至今的作者的乡贯情况。乡贯和官职都不得而知的作者，不入下表。时期有的只是粗略的分法，因为有些作家的传记资料，实在太少了。

初　期

赵秉文（金滏阳〔今河北省磁县〕人）
元好问（太原秀容人）
孙梁（中山〔在今河北省〕人）
杨果（祁州蒲阴〔在今河北省〕人）
刘秉忠（邢州〔在今河北省〕人）
商道（曹州济阴〔在今山东省〕人）
商挺（同上）
杜仁杰（济南长清人）
王和卿（大名人）
盍西村（盱眙〔在今安徽省〕人）
张洪范（河内〔大河以北〕人）
胡祗遹（磁州武安人）
严忠济（长清〔在今山东省〕人）
刘因（保定容城人）
伯颜（蒙古部人）
不忽木（康里〔西域汉高车国〕部人）
徐琰（东平人）
鲜于枢（渔阳郡〔在今北京市〕人）
魏初（顺圣〔在今河北省阳原县〕人）
王恽（卫辉汲〔在今河南省〕人）
卢挚（涿郡人）
孔文昇（曲阜圣裔，居溧阳〔在今江苏省〕）
赵岩（长沙人，居溧阳。）
荆幹臣（家世东营，幼学于燕。）
马彦良（磁州人）
奥敦周卿（与白朴等游）
关汉卿（大都人，或云祁州人。）
白朴（隩州〔今山西省河曲县境内〕人。后居真定。）
姚燧（牧庵，河南人。）
刘敏中（济南章丘人）
高文秀（东平府学生员）
郑廷玉（彰德〔在今河南省〕人）
庾天锡（大都人）

马致远（大都人）
李文蔚（真定人）
侯克中（真定人）
赵孟頫（宋宗室，赐第湖州）
张怡云（元初倡优，与诸巨公善。乡贯不详，疑是北方人。）
阿里耀卿（疑为北方人或西北少数民族）
吴昌龄（西京人）
王实甫（大都人）
李寿卿（太原人）
滕斌（黄冈人或睢阳人）
于伯渊（平阳人）
王廷秀（山东益都人）
姚守中（洛阳人）
李好古（保定人）
王伯成（涿郡人）
赵明道（大都人）
阿里西瑛（居吴城）
冯子振（攸州人）
珠帘秀（疑为北人）
贯云石（畏吾儿人）
鲜于必仁（渔阳郡人）
张养浩（济南人）
廖毅（建康人）
白贲（无咎，钱塘人，祖籍太原文水。）
赵雍（湖州人）
李子中（大都人）
康进之（棣州〔在今山东省〕人）
石子章（大都人）
狄君厚（平阳人）
刘唐卿（太原人）

中　期

郑光祖（平阳襄陵人，死后火葬于西湖灵芝寺。）
范康（杭州人）
曾瑞（大兴人。由北来南因家钱塘。）
孔文卿（平阳人）
沈和（钱塘人，后居江州卒。）
范居中（杭州人）
施惠（杭州人）
睢景臣（维扬人，后居杭州。）

周文质（仲彬，杭州人）
赵禹圭（汴梁人）
乔吉（梦符，太原人，后居杭州。）
刘时中（古洪人）
阿鲁威（蒙古人）
虞集（崇仁〔在今江西省〕人）
邓学可（庐陵人）
萨都刺（雁门〔在今山西省〕人）
李泂（滕州人）
薛昂夫（回鹘人）
吴弘道（金台蒲阴〔在今河北省〕人。）
赵善庆（饶州乐平〔在今江西省〕人）
张可久（小山，庆元人。）
沈禧（吴兴〔在今浙江省〕人）
任昱（四明〔在今浙江省〕人）
高栻（燕山人）

末　期

黄公望（世居平江常熟〔在今江苏省〕，后徙富春〔在今浙江省〕）
钱霖（松江人）
徐再思（嘉兴人）
蒲道元（世居眉州〔在今四川省〕，后徙兴元（在今陕西省〕）
孙周卿（古邠〔在今陕西省〕人）
宋褧（宛平人）
顾德润（松江人）
李齐贤（高丽）
高克礼（河间人）
陆登善（维扬人，家杭州）
王晔（杭州人）
董君瑞（冀州人）
王仲元（杭州人）
真氏（建宁〔在今福建省〕人）
卫立中（华亭〔在今江苏省〕人）
王爱山（长安人）
张鸣善（平阳人）

杨朝英（青城人）
宋方壶（华亭人）
贾固（山东沂州人）
周德清（高安〔在今江西省〕人）
班惟志（大梁人，或云淞江人。）
钟嗣成（杭州人）
邵元长（慈谿〔在今浙江省〕人）
朱经（陇右〔在今甘肃新疆一带〕人，家吴山〔杭州〕。）
汪元亨（饶州〔在今江西省〕人）
孟昉（西域人）
全普庵撒里（高昌〔在今新疆一带〕人）
刘婆惜（江西人）
杨维桢（诸暨〔在今浙江省〕人。
倪瓒（无锡人）
夏庭芝（淞江人）
邵亨贞（云间〔在今江苏省〕人）
梁寅（新喻〔在今江西省〕人）
舒頔（绩溪〔在今安徽省〕人）
高明（永嘉〔在今浙江省〕人）
陈克明（临川〔在今江西省〕人）
汤式（象山〔在今浙江省〕人）
杨讷（蒙古人，居钱塘。）
李唐宾（广陵〔在今江苏省〕人）
兰楚芳（西域人）
胡用和（天门山人）
谷子敬（金陵人）
詹时雨（侨居福建）
徐㽦（淳安〔在今浙江省〕人）
谢应芳（武进人）
王玠（南昌修江人）

元人散曲之由北而南发展，最明显的是初期的作者，多以大都为活动中心，绝大部分作者为北方人，如元代伟大杂剧作家关汉卿、郑光祖、白朴、马致远、王实甫，都兼擅散曲。在现存元人散曲中，所占的份量也不少，这五位都是北方人。

以下数事，尤其能显示元代散曲之由北而南：

（一）元曲是我国韵文的一种，无论杂剧或散曲，最初都是兴起繁荣与北方，元曲所用的字音，是北方音，而所用的韵书《中原音韵》却成于南方江西高安的周德清之手，并不出于中原人士。周德清不仅列出中州十九韵各韵中的字，而且还精辟地讲了“作词（指曲）十法”和“小令定格”等。

（二）现存元人散曲别集北人之作，仅有济南张养浩的《云庄乐府》一种，乔吉是太原人而后来居住杭州。他的散曲集《乔梦符小令》、《文湖州集词》也不宜说它是北方的产物。至于张小山的集子，则有《张小山北曲联乐府》、《张小山小令》、《张小山乐府》（天一阁原藏） 这些集子，都是不折不扣的南方产物。此外，还有汤式（象山人）的《笔花集》，也应属南方产。

（三）就现存元代散曲总集来看，杨朝英的《阳春白雪》和《太平乐府》当然最为重要。今天我们还能看到元代许多散曲家的作品，主要依靠这两部书。杨朝英是青城人。这个青城，如果是山东的青城，那么这两部书应当算是北方的产物。至于另外两部散曲总集，《梨园按试乐府新声》，不知辑者为何人。《乐府群玉》呢，虽然也不知编者为谁，但就那些作者的籍贯来看，可以知道，此书大概是杭州一带的产物。显然为南方人所辑。这时的散曲作者，南方人已占了绝对优势。

（四）对元曲的研究者极其重要的《录鬼簿》一书，也是元代后期曲家活动中心的杭州的产物。著《录鬼簿》的钟嗣成，据他自己姓名上所标的乡贯“大梁”、“古汴”来看，我们往往认为他是北方河南人。但据清末暖红室主人刘世珩的考证，说钟嗣成是杭州人。他写的乡贯乃是郡望，（文繁不引。详

见暖红室本《录鬼簿》跋。）这样一本谈元代曲家生平事迹的专著，也是出于南方。

这样看来，散曲虽然是金元两朝兴起繁荣于北方的一种诗体，而到后来作家却以南方为多。甚至流传下来的曲集和其他重要曲书，如《中原音韵》、《录鬼簿》等，也多出于南人之手。这不都是元代散曲之由北而南的证据吗？

马致远的《天净沙》小令和《夜行船》套数

马致远字东篱，元初大都人，曾任浙江行省务官，①是元代有名的曲家。元曲主要是杂剧和散曲。马致远既是伟大的杂剧作家，同时也擅长散曲。他所作的杂剧，现在能够知道剧目的有十四种，流传下来的有七种。他所作的散曲，流传下来的有小令一百一十五首，套数十六套。（案：一九八〇年，沈阳图书馆发现明抄残存六卷本《阳春白雪》，又于此书中新得马致远套数五套。于是马致远今存套数，应共二十一套矣。）同其他元代曲家相比，马致远流传到今天的作品很不算少，这也表明他的作品是为广大读者所喜爱的。

马致远现存的七种杂剧，《汉宫秋》是元曲杰作之一。《岳阳数》、《黄粱梦》、②《任风子》、《陈抟高卧》、《荐福碑》都写得很好，《青衫泪》也是可读的作品。

元朝是蒙古族统治中国的时代。当时汉族人民受到蒙古统治者残酷的压迫，同时也有一些汉族官吏投降蒙古统治者做汉奸。马致远根据王昭君出塞和番的故事，写了民族意识很浓厚的《汉宫秋》杂剧，表扬忠贞、讽刺汉奸。《汉书》记载，王昭君本来是嫁给匈奴呼韩邪单于并且生了儿子的；可是在《汉宫秋》中，昭君为了不失节于匈奴，出塞后走到番汉交界的地方投江而死。汉奸毛延寿最后也被单于绑送汉朝杀了。这大概是

马致远看到当时“满朝中都做了毛延寿”，③因而借此剧抒愤吧。

元朝是汉族人民的一个黑暗苦难的时代，才智之士受到严重的压迫，心情是抑郁苦闷的，再加上受道教思想的影响，有些人就渴望能升仙入道，脱离尘世。元人杂剧里面有所谓“神仙道化”一科，④就是反映这种思想的。马致远的《岳阳楼》叙吕洞宾度脱柳树精，《任风子》叙马钰度脱任屠，《黄粱梦》叙钟离权度脱吕洞宾，都属于神仙道化剧。马致远是作神仙道化剧的巨擘，此外，《陈抟高卧》叙宋太祖请隐居太华山的道士陈抟入朝做官，陈抟固辞不就，也鲜明地表现了作者对功名利禄的蔑视。用嘻笑怒骂的态度，揭露人世凡俗生活的可鄙与无味，是马致远杂剧的特点之一。

马致远的散曲，写景物的、写爱情的、叙事的都有，而写隐居恬退生活的、发抒情感的，为数更多，双调《夜行船〔秋思〕》套数，是后一类的代表作品。

元明的戏曲批评家，常以关汉卿、郑光祖、白朴、马致远为元剧四大作家。元末周德清作的《中原音韵》，是最早的讲作曲方法的书，书中一再把马致远的曲子列入所选的四十首“定格”里面，作为典范作品。明初朱权作《太和正音谱》，在《古今群英乐府格势》中，品评元代曲家一百八十七人，把马致远列在第一位，说：“马东篱之词如朝阳鸣凤。”又说：“其词典雅清丽，可与《灵光》、《景福》⑤而相颉颃。有振鬣长鸣，万马皆喑之意。”明臧晋叔纂辑《元曲选》 各剧的排列并没有什么标准，不过他把《汉宫秋》列在最前面，这却可能是有意的，他大概把《汉宫秋》作为元剧的“压卷”作品吧。

选在中学课本《文学》里的马致远的越调《天净沙》小令和双调《夜行船》套数，都是脍炙人口的散曲。

《天净沙》是写秋原旅人的情怀的。开端"枯藤老树昏鸦，小桥流水人家"，纯粹写景。作者只单纯地说了六种景物的名称，便让一幅秋野黄昏行旅图的背景活现在读者眼前：天色已是黄昏时分。夕照下的枯藤攀附在老树上，树头几点寒鸦。地上一曲清溪，溪上架着小桥。不远便是数椽幽静的茅屋。第三句"古道西风瘦马"，虽然还是只说景物名称，但是这三个词却具有丰富的感染力："古道"是苍凉寂寥的，"西风"是萧瑟悲凉的，"瘦马"是疲惫无力的，这已经不是单纯地写景了。而"瘦马"一词，在这里还应该包含骑在马上的人。这是这幅画面的主要部分。"夕阳西下"写时间，"断肠人在天涯"，这才明显地写到旅人，写到旅人的心情。秋天本来就容易使旅人发生悲凉之感，特别是在苍然暮色中，对着荒郊萧瑟的景物，骑着疲惫的瘦马，孤独地走向天涯异域，他更会想到故乡的人，瞻望漫长的前路，因而触动情怀，引起悠悠的哀愁。作者只说了"断肠人在天涯"六个字，就含蓄着这许多的意思。

这首小令写得自然，却又十分精炼。作者只用二十八个字，便把幽远的秋原景色、寂寞的旅人和他那悲凉的情怀，都活生生地表现出来。所以王国维称赞它说："纯是天籁，仿佛唐人绝句。"⑥

说这首小令为马致远作，是根据明朝嘉靖年间蒋一葵的《尧山堂外纪》。不过在元、明两代的散曲选本《乐府新声》《词林摘艳》以及《中原音韵》等书中，都没说它是谁作

的。元初盛如梓的《庶斋老学丛谈》引有三首《天净沙》，“枯藤老树”是其中的第一首；小令的前面写道：“北方士友传沙漠小词三阕，颇能状其景”；也没有说作者。《丛谈》第二句“小桥”作“远山”，末句“在”作“去”。《丛谈》所说的“沙漠”，从该书所引的第二、第三两首《天净沙》来看，实际是指“塞上”。如果这首小令本来是写塞上景物，那么选取“远山”这个词，比用“小桥”更好一些。

研究古典文学的人往往喜欢找诗文的出处。如果找这首《天净沙》的出处，我想可以找到金朝董解元《西厢记诸宫调》里的一首仙吕《赏花时》，曲文是：

落日平林噪晚鸦，风袖翩翩吹瘦马，一径入天涯，荒凉古岸，衰草带霜滑。

瞥见个孤林端入画，篱落萧疏带浅沙。一个老大伯捕鱼虾，横桥流水，茅舍映荻花。

《天净沙》小令不仅同《赏花时》的内容相似，而且词句上还有若干因袭的痕迹。不过两相比较，《天净沙》写得精炼多了。

元代的小令也有同这首《天净沙》有关系的，现在举《乐府新声》里无名氏的《醉中天》为例，曲文是：

老树悬藤挂，落日映残霞。隐隐平林噪晚鸦，一带山如画。懒设设鞭催瘦马。夕阳西下，竹篱茅舍人家。

这首《醉中天》同《天净沙》的意境、字句显然相似，其中必有一首是因袭的，不过我们不容易断定是哪一首。元人杂剧里面也有改《天净沙》或模拟《天净沙》写成的曲子，明人也有拟作。不过无论如何，那些曲子也不如《天净沙》纯朴、自然、精炼，现在不再征引了。

双调《夜行船〔秋思〕》套数为马致远作，向来没有异说。我们先看看这套曲子的内容：

开头《夜行船》一支，作者主要是说，人生百年，犹如一梦，应该抓紧时间，饮酒享乐。这支曲子总领全篇，以下再分别从帝王、豪杰、富人说明富贵的无常。

帝王有无上的权威，这是不是值得羡慕呢？作者的回答是否定的，他认为王图霸业都没有用，秦宫汉阙到头来无非变成牧场，做渔父樵夫谈今论古的材料。纵使荒坟上有记载丰功伟业的断碑残碣，可是那字迹也不能清晰地留下来。唐胡曾诗云："功勋碑碣今何在，不得当时一字看。"⑦ 也是这样的意思。

帝王如此，那些英雄豪杰又如何呢？英雄豪杰辅佐帝王，南征北战，创成鼎峙的局面，功勋显赫，位极人臣。可是等到他们死后，坟墓变成狐兔之穴，功勋事业仍然不能保持多久。吴宫花草，魏晋江山，现在又在哪里？

再说富人。富人有钱舍不得用。"好天良夜"，"锦堂风月"，本来应当珍惜地享用它，可是守财奴却白白地辜负了。

帝王、豪杰、富人的结果是这样，作者在以下两支曲子里叙说了自己的处世态度。

"眼前红日又西斜，疾似下坡车"；时光飞快，今天眼看又过去了；明天呢，明天的容颜比今天更老。因此与其思前想后，愁得鬓添白发，何如丢开一切，黑甜乡里一枕酣睡呢？（曲文"晓来清镜添白雪"，或作"不争镜里添白雪"。"不争"有"与其"的意思。"上床与鞋履相别"，指睡觉。）斑鸠虽然自己拙得不会筑巢，可是它将就着住喜鹊的巢，那又有

什么不好？这样看来，自己也马马虎虎地装呆吧。利与名勿须争夺，是与非不必分辨。住在隔绝尘世的清幽去处，再好没有。

在最末一支曲子里，作者又比较了两种人的处世态度（这只曲子开始写到秋天的景物，题目《秋思》或《秋兴》[8]就是由此而来的）。作者生动地描绘了那些争名夺利的人的丑恶形象：他们一天到晚忙得不可开交，你拥我挤就象争穴的蚂蚁，嘈嘈杂杂就象酿蜜的蜜蜂，抢来抢去就象争着吸血的苍蝇。他自己呢？他向往陶渊明和裴度的生活，他要“归去来”，要隐居林泉。他不肯辜负“紫蟹肥，黄菊开”[9]的秋天。人生是短促的，酒能喝多少？重阳节能过几次？他要开怀畅饮，尽情陶醉。富贵功名，荣辱是非，管这些做什么！

这套套数表现了马致远的超然绝世的生活态度。粗粗看来，好象他在歌颂与世无争、及时行乐的处世哲学，好象他十分旷达；其实他是要从恬退中解除痛苦，要借酒浇愁，跟那纨袴子弟极骄奢，尽富贵以满足耳目口腹之欲的享乐是根本不同的；作者是在愤世疾俗，是在发牢骚呢。元代散曲里面常有这类作品，张养浩的《云庄休居自适小乐府》、汪元亨的《小隐余音》里面，这类作品特别多。他们受封建统治阶级和封建势力的严重压迫，抑郁苦闷，于是产生了这种人生观。这些人斗争性不强，想要逃避现实，固然应该批判，但是他们不满当时的社会，对统治阶级采取消极反抗的态度，不肯向他们屈服，也还有一定程度的进步性。他们跟那醉生梦死之徒是大不相同的。

就写作技巧方面来说，这套套数也是非常有名的。元末曲学专家周德清在《中原音韵》里给了它很高的评价，说道：

此方是乐府。[10]不重韵，无衬字，[11]韵险。语俊。谚曰，'百中无一'；余曰，'万中无一'。看他用蝶、穴、杰、别、竭、绝字，是入声作平声；阙、说、铁、雪、拙、缺、贴、歇、彻、血、节字，是入声作上声；灭、月、叶是入声作去声，无一字不妥。"明代文学批评家王世贞在《曲藻》里说："马致远'百岁光阴'，放逸宏丽，而不离本色。押韵尤妙。长句如'红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺'，又如'和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶'，俱入妙境。小语如'上床与鞋履相别'，大是名言。结尤疏俊可咏。元人称为第一，真不虚也。"这套曲子，明、清曲家颇有和韵之作，但是都没有马致远原作写得好。

注

①务官掌收税，相当于宋、金两朝的监当官。

②据钟嗣成《录鬼簿》所说，《黄粱梦》杂剧第一折为马致远作，第二折为李时中作，第三折为花李郎作，第四折为红字李二作。但《元曲选》只题马致远作。

③《汉宫秋》第二折《斗虾蟆》中语。

④《太和正音谱》分杂剧为神仙道化、隐居乐道、披袍秉笏、忠臣烈士等十二科。

⑤《灵光》指王延寿《鲁灵光殿赋》，《景福》指何晏《景福殿赋》，都见《昭明文选》。

⑥《宋元戏曲史》第十二章。

⑦胡曾《周瑜庙》诗。

⑧《夜行船》套数，《中原音韵》题作《秋思》，《词林摘艳》、《北宫词纪》俱作《秋兴》。

⑨见马致远《四块玉[恬退]》。

⑩这里的“乐府”指散曲。散曲也称“乐府”或“今乐府”。

⑪《夜行船》这套曲子实际只是衬字很少，不是没有衬字，例如《乔木查》的“都做了”、“纵”皆是衬字。

关汉卿散曲中的几个问题

这些年来，我校辑《全元散曲》，关汉卿的曲子只辑得完整的小令五十七首（包括下文说的可疑的《普天乐》崔张十六事），套数十三套（包括下文所说的可疑的南曲套数仙吕《桂枝香》）。这些曲子都见《阳春白雪》、《太平乐府》、《乐府新声》、《乐府群珠》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》、《词林白雪》和《尧山堂外记》，没有什么新材料。九卷本《阳春白雪》里的一套南吕《一枝花》“赠珠帘秀”和一套双调《乔牌儿》（《乐府新声》误以其中的《锦上花》、《清江引》、《碧玉箫》接于马致远的双调《行香子》之后），这是前些年任中敏辑《元四家散曲》和卢前辑《全元曲》都不曾辑录的。当时我见到这两套曲子，觉得很难得。

在校辑关汉卿散曲的过程中，我曾发现几个问题，现在谈谈。

（一）明无名氏的《乐府群珠》中，有题关汉卿作的《普天乐》小令十六首，总的题目是《崔张十六事》，每首都有小题目，如《普救姻缘》、《西厢寄寓》等。这十六首小令，咏的是《西厢记》故事，而其曲文有许多是用《西厢记》杂剧的。例如第一首《普救姻缘》的曲文是：

西洛客说姻缘，普救寺寻方便。佳人才子，一见情

牵。饿眼望将穿，馋口涎空咽。门掩梨花闲庭院，粉墙儿高似青天。颠不刺见了万千，似这般可喜娘罕见，引动人意马心猿。

我们再看《西厢记》杂剧第一本第一折，里面有这样一些句子：

“便是铁石人也意惹情牵”。“饿眼望将穿，馋口涎空咽”。“门掩着梨花深院，粉墙儿高似青天”。“颠不刺的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕曾见”。“则被你兀的不引了人意马心猿”。

很明显，《普救姻缘》除去第一、二两句外，以下各句都是因袭《西厢记》杂剧的。更典型的例子是《普天乐》《张生赴选》一首，它的曲文是：

“碧云天，黄花地。西风紧，北雁南飞。恨相见难，又早别离易。久已后虽然成佳配，奈时间怎不悲啼。我则厮守得一时半刻，早松了金钏，减了香肌。

这首《普天乐》的每一句都出于《西厢记》杂剧第四本第三折，几乎可以说是集《西厢》句。《西厢记》杂剧的曲文是：

“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞”。“恨相见得迟，怨归去得疾。”“虽然久后成佳配，奈时间怎不悲啼。”“虽然是厮守得一时半刻”。“听得一声去也，松了金钏，遥望见十里长亭，减了玉肌”。

如果我们承认《西厢记》杂剧是王实甫作的，那么关汉卿为什么要拼凑王实甫的作品写散曲？如果我们认为《西厢记》杂剧是关汉卿作的，那么他又何必一面作《西厢记》，一面又用这个故事写十六首《普天乐》小令？我认为这十六首《普天

乐》大概是明人根据《西厢记》杂剧写的，正和《雍熙乐府》卷十九所收的明人小令《满庭芳》“西厢十咏”《小桃红》“摘翠百咏小春秋”是同一类的作品，不是关汉卿写的。

（二）明人张栩的《彩笔情词》卷五有大石调《青杏子》“花月酒家楼”套数一套，题关汉卿作。《彩笔情词》所注的曲文作者，远比明人其他曲选如《词林逸响》、《吴歈萃雅》、《词林白雪》等为可信。这是以许多种曲选作比较，看得出来的。但是，《彩笔情词》把这套曲子题关汉卿作，却是显然错误。

这套曲子原见《太平乐府》卷七，题曾瑞卿作。《太和正音谱》、《北词广正谱》征引此曲，也都注曾瑞卿套数。我想《彩笔情词》题关汉卿作，可能是因为关汉卿有一套《青杏子》，首句是“残月下西楼”，两套曲子的第一支牌调相同，首句的曲文又相似，于是致误的。

（三）明人窦彦斌的《词林白雪》卷一有仙吕《桂枝香》“因他别后恹恹消瘦”套数一套，题关汉卿作。我觉得这套套数的作者是有问题的。

南曲固然不是到明朝才产生的，它的历史并不比北曲短，不过元初的北曲作家却几乎没有作南曲的。《词林白雪》的编者所注的曲文作者姓名，有许多很不可靠，有的甚至可以判定是有意取曲家的姓名妄配诸曲，以眩人眼目的。这套《桂枝香》是否为关汉卿作，不无可疑。《南宫词纪》卷三也收有此套，题亡名氏作。

（四）《阳春白雪》后集卷五《双调新水令》套数中的“楚台云雨会巫峡”一套，各本《阳春白雪》这套《新水令》之后，紧接着还有四套《新水令》（即“闲争夺鼎沸了丽春

园”，“搅闲风吹散楚台云”，“寨儿中风月煞经谙”“凤凰台上忆吹箫”）。每套前面都注一“又”字，这个“又”字按说不应该理解为“前人”。也就是说这四套曲子可以认为不是关汉卿作的。但是根据抄本九卷本《阳春白雪》的目录，在《新水令》曲牌之下明注“关汉卿五套”，那么“闲争夺鼎沸了丽春园”等四套套数，也应该属关汉卿了。可惜现在不能断定抄本《阳春白雪》这个目录是选集者杨朝英编的，还是后人补编的。如果是杨朝英编的，那么这四套套数之为关汉卿作也就没有问题了。从这四套套数的词句和内容来看，我觉得把它们属关汉卿作，可能并不错误，只是还没有其他证据。

此外赵万里先生的《关汉卿史料新得》（见一九五七年《戏剧论丛》第二辑）一文，引《析津志》考出关汉卿为关一斋。胡忌先生据此文认为《乐府群珠》里面“一斋”作的中吕《红绣鞋》等五支小令应该是关汉卿作。我认为这还是须待研究的问题。

《云庄乐府》校读记

余校读元张养浩散曲集《云庄乐府》既竟，有五事可得而言：

（一）张养浩《西番经》四首，《乐府群珠》卷二收之。《雍熙乐府》卷十九亦依次收之，惟与张小山《金字经》即《西番经》十八首（森按：即此十八首亦非悉为小山所作，仅前九首乃小山作。此下“黄蕊呈金盏”及“霜压瑶花瘦”乃朱有燉作。最后七首，悉贯酸斋作。《雍熙》诸曲又衔接，未另标题成篇。任讷《酸甜乐府》并收之，盖未详察也。任氏两度辑张小山散曲，均据《雍熙》误将此四曲收入。初辑《北曲联乐府》（《元人散曲三种》本）时，加按语云：“所述不类小山生平，恐非小山作，因《雍熙》既已具名，姑见于此”。后辑《小山乐府》（《散曲丛刊》本）时，仍录之而删去按语。森案：云庄济南人，济南有华山、鹊山，而此《西番经》首曲有“略别华鹊山”语，云庄《庆东原》、《庆宣和》诸曲，亦曾咏及华鹊山。云庄有绰然亭，其乐府中有《寨儿令》，题为《绰然亭独坐》；此外曲中尚有《绰然亭后遂间堂”，”客来沈醉绰然亭”、“绰然亭别是人间”等语，而此《西番经》次曲末句为“行当还绰然”，凡此皆云庄所作之铁证。至于云庄屡召不起，见《元史》本传；此四曲之风格词意复均类云庄他

作；末首且见《北词广正谱》，明注作者，犹其余事。

（二）《云庄乐府》所收之散曲，共为套数二套，小令一百五十一首。其中除小令《庆东原》四首，《庆宣和》一首，《得胜令》一首，《沈醉东风》一首共七首外，余均见《雍熙乐府》中，此初非校者意料所及。如将各曲均自《雍熙乐府》中辑出，则可成一《雍熙乐府本云庄乐府》。

（三）《雍熙乐府》所收云庄之曲，除字句与《云庄乐府》有异同外，各曲前后次序往往亦异，且尚有逸曲残留于《雍熙乐府》中。疑《雍熙乐府》别有足本，或即艾序所谓"字小漫灭，观之甚费目力"之旧刻本也。至于《乐府群珠》所收之云庄散曲，则系出自今本。

（四）云庄散曲除见今本《云庄乐府》者外，《雍熙乐府》中不注撰人之曲确可断定为云庄作者，至少有《喜春来》、《普天乐》二曲，理由已见拙辑《全元散曲》张养浩曲校记。这里只引其原作：

《喜春来》云：

"乡村良善全生命，廛市凶顽破胆心。满城都道好官人。还自哂，未戮乱朝臣。"

《普天乐》云：

"洞壶中，红尘外。友从江上，载得春来，烟水闲，乾坤大，缓步云山无遮碍，胜王家舞榭歌台。酒斟色艳，诗吟破胆，其乐无涯。"

此外，《雍熙乐府》十八于《普天乐》"辞参议还家"、"闲居"、"秋日"、"大明湖泛舟"四曲之后，复有《普天乐》十二首，依次标有五、六、七……十六等数次。后十二首虽非尽为云庄作，然第五首"别友赴陕"，第七首"友人回

陕”，可能出于云庄之手。因云庄曾仕宦于陕也。惟证据较弱，未便断言耳。

（五）《青楼韵语广集》即《彩笔情辞》卷二有《红绣鞋》“手掌儿”、“荼蘼院”两首，题作“赠美妓”。卷五有《朝天子》“远山、近山”、“锦筝、玉笙”、“玉舟，渐收”、“美哉、美哉”四首，又有《水仙子》“龙涎香袅”一首，均题元张云庄作。森案：《雍熙》十八之三十五有《红绣鞋》四首，题作“遇美”，最前一首即“手掌儿”，最后一首即“荼蘼院”中二首疑并为一人撰。《青楼韵语》之《朝天子》四首，见《雍熙》十八之五。《水仙子》一首，见《雍熙》十八之四十三。惟《雍熙》均未注撰人。云庄寄傲林泉，纵情诗酒，视富贵蔑如也。其散曲多叹世、悟世之作。悲天悯人，感慨苍凉，风情之什，集中无一。《青楼韵语》所收诸曲，是否确为云庄作，犹待考焉。

文湖州集词

一、两种钞本

任中敏先生先后校辑《乔梦符小令》（《元人散曲三种》本）及《梦符散曲》（《散曲丛刊》本），都曾利用过南京国学图书馆所藏的《文湖州集词》。《乔梦符小令》序云："别有钞本《文湖州集词》者，钱唐何梦华旧藏，今存江南图书馆中。……今既校录此编，得之为小令辅，良足称快！"《梦符散曲》提要云："据善本书室旧藏宋元明人词，录《文湖州集词》一卷。"任先生于李开生所辑《乔梦符小令》之外，又刊布了梦符散曲五十八首，而其中有十余首不见他书，这在治曲学的人们看来，不消说是一件极有意义的工作。

笔者因为校辑《全元散曲》，而且又在南京，当然不能不看看这部《文湖州集词》的原本。不意及至把何梦华旧藏的《文湖州集词》和《梦符散曲》中的任氏校订本一对，却发现了两本书的面目很不一样，何抄本《文湖州集词》，颇有空格或脱字外，文字亦颇有讹误。称之为"罕见本"是没有问题的；但却不是精钞本"。任本则于空格及脱字处都有字。例如《天香引毗陵晚眺》（任本"眺"误作"睡"）一首，何钞本第八句作"月钩横口国丹心"，原有一空格，而任本则于空格处作

"故"字。象这些地方，关系还不算大。最使我诧异的，是此曲何抄本原阙末三句，而任本末三句作"窗影灯深，燐火青青，山鬼暗暗"。并无阙文，又如《凌波仙》德清长桥"一首，何抄本第三、四句作一句，云"仙人欲向暗虹背上来"《凌波仙》共八句，这显然有脱误。而任本却作"仙人欲度星河外，向暗虹背上来"，这"度星河外"四字，又非何抄本之所有，我于诧异之余，把何抄本《文湖州集词》正文前后翻了几次，看看有无校勘记之类，结果是没有的；再把藏书图记仔细看了几次，图记有好几个，足证此本确为何梦华之旧藏。这真使我非常纳闷。

过了几天，我特为解决此一疑问，又到国学图书馆去检查图书目录，这才发现了该馆另外还有一本《文湖州集词》。这本《文湖州集词》是蓝格抄本，任本所据者实为此书。何抄本任先生仅以之作为校勘资料而已，且亦未充分利用。

何以知道任本所据者为蓝格抄本而于校勘时亦未充分利用何抄本呢？这除了任本于《毗陵晚眺》、《德清长桥》两首俱无阙文，与蓝格抄本完全相同外，还有两处最明显的证据：一为《天香引自叙》（原抄本俱无题，任本有题，当系据李开先《乔梦符小令》增补）一首，何抄本第二句作"酒瓮诗瓢"；任本作"办酒瓮诗瓢"。校语云，"小令次句无'辨'字"（"小令"即李开先辑《乔梦符小令》）其实何抄本《文湖州集词》，此句也一样的无'辨'字。只蓝格抄本独有此字。又如《沈醉东风·题扇头檃括古诗》一首，任本第六句作"蓑笠渔翁耐冷的"七字，校语谓小令六句末作"耐冷的别"。其实何抄本《文湖州集词》此句与小令初无二致，"别"字固赫然在六句之末，而蓝格本则无此字。所以任本所据者为蓝格本，是

毫无疑问的。

这两种抄本，原来都是八千卷楼珍藏的善本书。蓝格本为明抄本，封面写的是“明抄本宋九家词”，系九种词合订一册。何抄本与《耐轩词》等共八种合订一册，没有总书名。两本书中的词，重复者多，宋元明人的作品是都有的，所谓“宋九家词”，不消说是错误的。何抄本的时代，我认为一定在清康熙以后，因为蓝格本曲牌《钱丝泫》的“泫”字，在何抄本中作“沅”，这显然是避清圣祖之讳。

二、牌名与题目

《文湖州集词》《秋云冷》“细研片脑”一首，任本《文湖州集词》（见《散曲丛刊》《梦符散曲》）曲牌作《秋云冷孩儿》题目作“香茶”。《秋云冷》即《卖花声（《文湖州集词》另外尚有《秋云冷》“肝肠百炼”一首），任本《乔梦符小令》，于《卖花声》曲牌下注云，《文湖州集词》作《秋云冷》或《秋云冷孩儿》。

今案蓝格本“秋云冷孩儿香茶”，是七个字一行，字不分大小。但是何抄本则《秋云冷》是三个大字；“孩儿香茶”是写在“秋云冷”之下方偏右侧的四个小字。从形式上来看，明明《秋云冷》是曲牌，“孩儿香茶”是题目。我认为任本以“孩儿”两字属曲牌，是错误的。这首《卖花声》并见《太平乐府》（二之十六），《乐府群玉》（二之一），《乐府群珠》（一之七十四），《乔梦符小令》，《中原音韵》，《尧山堂外纪》。在这六种书内，题目都作“香茶”而非“孩儿香茶”。但此亦不足为“孩儿”两字应属曲牌之证。我想我们也

无须乎去翻检论茶的专书，考证有无一种茶的名字叫“孩儿香”，只要以此曲末句“这孩儿那些风韵”来看，也可以知道何抄本之牌名与题目分的并不错误。

我因发现了上述以《秋云冷》曲牌与题目“孩儿香茶”之一部分误拼的事，于是又发生了一个疑问，即是《文湖州集词》的《沈醉东风》“倩人扶观琼华”的“倩人扶”三字，是否也是曲牌的名称呢？蓝格本及何抄本都没有《沈醉东风》这个曲牌名。蓝格本“倩人扶观琼华”是六个大字，直书为一行；何抄本“倩人扶”却是三个大字，“观琼华”（何抄本“华”原作“叶”）是则书于“倩人扶”行右的三个小字。《文湖州集词》的曲牌名称，往往与通用者异。如《惜芳春》、《郓城春》、《秋云冷》、《万里心》之类皆甚生疏。我觉得《倩人扶》似为《沈醉东风》的异名，因为（一）从何抄本的大小字来分“倩人扶”应为曲牌名，而非题目的一部分；（二）“倩人扶”三字与《沈醉》二字在意义上有关联；（三）《文湖州集词》曲牌名称虽有特异者，但尚无脱落牌名之处，而此处本应有一牌名；（四）“倩人扶观琼华”六字相连为题，很不自然，而“观琼华”三字作题目，却很自然。海内同道，以为然否？

何抄本《文湖州集词》显然不如任本所依据的蓝格本，但亦间有数处，较蓝格本为胜者。曲牌与题目用大小字来分别，应亦为何抄本之佳处。

三、关于《文湖州集词》的一个问题

南京国学图书馆所藏《文湖州集词》一书，共有两个本

子，一为何梦华旧藏，一为丁丙旧藏。任中敏先生把此书辑印于《散曲丛刊》的《梦符散曲》中，其书始显。《文湖州集词》所收的全是散曲。丁丙《善本书室藏书志》云：

> 《文湖州集词》一卷，何梦华藏书，卷端题文林郎双门吟隐拜校。后有厉太鸿鹗记云："此卷系元太原乔梦符小令，章丘李开先曾有刊本。今作'文湖州'，不知何故？"按梦符名吉，号笙鹤翁，又号惺惺道人，以词擅场于至正间。不仅长于小令，即杂剧亦高出一世。李中麓曾于隆庆间刊其小令时在隆庆丁卯。此刻较李刻少数十阕，殆别本欤？

李开先刻的《乔梦符小令》，不是根据《文湖州集词》。厉鹗没有仔细比较两书的异同，竟认为李氏本出于《文湖州集词》，这是错误的。这且不谈。奇怪的是，乔梦符的小令，为什么题《文湖州集词》？所以厉鹗也说："今作'文湖州'，不知何故？"

我曾在乾隆重修《浙江通志》卷二七八看到有两首《天香引》，一首题目是《游嘉禾南湖》，首句是"三月三花雾吹晴"。一首题目是《拜和靖祠》，首句是"至当时处士山祠"。都题宋文同作。前一首并见徐本立《词律拾遗》卷二。也题文同作。而这两首《天香引》又都见《文湖州集词》，惟《乐府群玉》卷二和《乐府群珠》卷三都收前一首，皆以为乔梦符作；《乔梦符小令》也收有这两支曲子。文同字与可，宋梓橦人，与苏轼同时，善画竹。曾知湖州，所以也称文湖州。有《丹渊集》。我们当然不能根据《浙江通志》便说《文湖州集词》的作者是文同而非乔梦符，因为（一）散曲的牌调固然有的在宋代已经形成，不过《文湖州集词》里面共有《碧梧秋》、

《惜芳春》等十七个牌调，很难证明北宋时代就有这些牌调。（二）《文湖州集词》中的曲子，有不少可以根据其他曲书证明其确为乔吉作。（三）据《丹渊集》所载文同的墓志铭及年谱来看，文同没有到湖州便死了，他以前也不曾到过东南，而《文湖州集词》中有些曲子写的是东南景物，《浙江通志》所引的两首即其一例。

虽然如此，但是到底为什么这本书叫《文湖州集词》？为什么其中的两首在《浙江通志》中，一首在《词律拾遗》中，恰好就题着文同的名子？《浙江通志》和《词律拾遗》的编者，就是从《文湖州集词》中选录的么？还是他们另有所据呢？这真是值的研究的一个问题。

《张小山北曲联乐府》书名臆解

任中敏先生于《张小山北曲联乐府》跋云："编定小山乐府既竣，兹介介不解于怀者，乃北曲联乐府一名，究作何说也。小山当时，南曲虽已发生，犹未盛行。而南北曲标注分明，在元人制作中，极为少见。乐府两字，本为韵文，合乐者之通称，在周德清辈，又以为含有彬彬有文之意，与俚歌不同。小令套数，固包罗在内，有时即剧曲亦在内也。兹曰北曲联乐府，是摈北曲于乐府之外矣。一卷首调《人月圆》本属诗余；《水仙子》以下，乃纯为曲调。岂云北曲者，所以指诗余耶？然《人月圆》既同一能歌，又何尝非乐府？亦断不通也。校订其书，而不得解于其书之名，其愚亦可笑矣。向于《曲谐》中已识其疑，兹再见于此。

《张小山北曲联乐府》这个书名，看起来的确有点奇特，我现在姑且加以臆测，我觉得这个书名如果加一个符号来表示，应该是《张小山北曲——联乐府》或《张小山北曲：联乐府》；如果换一种写法，则"张小山北曲"是行中的五个大字，"联乐府"应为侧书的三个小字。

我认为这个"联"字，不作"与"字用。也就是说，这个书名，不可作为"北曲与乐府"解。"摈北曲于乐府之外"当然是不对的。如谓北曲指的是上卷首调本属诗余之《人月圆》，

乐府是指纯属曲调的《水仙子》以下之作，那当然更是“不通”了。词之称为乐府，由来已久，宋元人词集之以“乐府”名者，真是指不胜屈。至于称词为“北曲”，也显然是不对的。

案影元刊抄本《新刊张小山北曲联乐府》目录之后，附有书店的一个广告，说：“本堂今求到时贤张小山乐府，前集《今乐府》，后集《苏堤渔唱》续集《吴盐》，别集《新乐府》。元分四集，今类一编，与众本不同。伺有所作，随类增添梓行之。知音之士，幸垂眼目。外集近间所作，谨白”《今乐府》、《新乐府》之为“乐府”，书名本身已经表示得明明白白的了；《苏堤渔歌》、《吴盐》之为“乐府”，也无问题，因为：（一）就四集的内容看，都是北曲小令；首尾两集既称为乐府，中间两集当然也可称为乐府。（二）书店的广告，也明明白白的说出来了四集都是“时贤张小山乐府”。（三）钱惟善《送张小山之桐庐典史》诗云：“君家乐府号《吴盐》。”《吴盐》为乐府之号，《苏堤渔唱》又何尝不是乐府之号？以故四集都是乐府，实不容稍有怀疑。那么我认为所谓“联乐府”者，即是说把这四集“乐府”联合起来。书店广告中的“元分四集”，是说原来的四集乐府是分开的；所谓“今类一编”，是说现在把这四集乐府依牌调而联起来成为一部书。这个书名，应该是书店自己的；也就是说，将四集乐府联合成了一部书之后，才有《张小山北曲联乐府》这个名称。我认为这个书名，最重要的字是“张小山北曲”五个字，加了“联乐府”三个字，无非是对书的内容加以说明，亦即一种广告式的介绍而已。南曲历史并不比北曲短，不过当时盛行的是北曲，明标此书为“北曲”亦有必要也。

这当然是我的臆说，尚希海内宏达，有以教之。

曲家薛昂夫的新史料

曲家薛昂夫的名子不见《录鬼簿》。《太和正音谱》里的"古今群英乐府格势"却品评到他的曲子说："薛昂夫之词如雪窗翠竹。"他也是元代比较有地位的曲家。

薛昂夫无杂剧。他的散曲有小令《楚天遥带过清江引》三首，见元刊十卷本《阳春白雪》前集卷四。又有《甘草子》一首，见《太和正音谱》卷上。两书共有小令四首。我曾在九卷抄本《阳春白雪》中发现了他的小令《朝天子》二十二首和《塞鸿秋》一首，于是他的作品从四首增加到二十七首了。

关于薛昂夫的生平，以前我只见到清初钮少雅《南曲九宫正始》吴亮中的序文里有几句话说："薛昂夫词句潇洒，自命千古一人。深忧斯道不传，乃广求继己业者。至祷祀天地，遍历百郡，卒不可得。"材料既少，而且又是见于清人书中，离薛昂夫的时代已经很远。后来在元人周南瑞的《天下同文集》卷十五（四库文津阁本）看到一篇《薛昂夫诗集序》。如果这个薛昂夫就是曲家薛昂夫，那么这里面便有一些新材料。《天下同文集》是罕见的书，现在把这篇序引在这里，供读者参考：

> 薛超吾字昂夫，其氏族为回鹘人，其名为蒙古人，其字为汉人。盖人之生世，封域不同，瓜瓞绵亘，而能氏不忘

祖，孝也。仕元朝明圣之代，蒙元朝水土之恩，名不忘国，忠也。读中夏模范之书，免马牛襟裾之诮，字不忘师，智也。惟孝与忠智，根本立矣。文藻柯叶，又何难为？今观集中诗词，新严飘逸，如龙驹奋迅，有并驱八骏，一日千里之想，振珂顿辔，未见其止。虽然，孔孟生知淑质，学犹有渐，况其下者乎？孔子四十不惑，孟子四十不动心，是四十以前孔孟犹虑有时而动心矣。昂夫之齿尚少，今甫三十有一，余欲与期之于十年之后，德充气老，闳中肆外，花殒而实甘，糠扬而米凿，必有非复前日吴下之叹。且金日磾珥貂于汉，哥舒翰建节于唐，率多武臣，少见文士。昂夫诚能赓进川增，独破天荒，异时列名于儒林文苑传中，出类拔萃，超越前古，顾不伟欤？

从这篇序来看，我们可以知道薛昂夫名超吾，回鹘人。能诗词，三十一岁即有诗集。至于此序的作者是谁，《天下同文集》没有注明。此文的前一篇亦无作者，前第二篇是刘辰翁的《送蒙古荆教授序》。从文字来看，作者显明地以薛昂夫的前辈自居。他的民族意识很浓厚，"读中夏模范之书，免马牛襟裾之诮"便可证明。生活在蒙古统治者的残暴压迫下的人们，说出这样的话来是可以理解的。

现存元人所编四种散曲选本提要

元代的散曲选集，据清代的一些藏书志和钱大昕补《元史艺文志》等，还可以找到一些书名，如：

江湖清思集　　钱霖
中州元气　　（十册）
仙音妙选
曲海
百一曲选
乐府群珠
天机余锦
天机碎锦
片玉珠玑
诗酒余音
阳春白雪
太平乐府
乐府新声
乐府群玉

以上这些散曲集，种数也还不少。可惜流传到现在的，只有上列最后四种，其他那些书，多年就失传了。

本文只就今存的四种书作些介绍：

一、阳春白雪

《阳春白雪》是本书的简称，全名为《乐府新编阳春白雪》。

这部书是现存流布最广的一种元人散曲总集。是在十四世纪中叶（元顺帝前期）编成的。选辑者杨朝英，元代青城（今山东青城县）人，别号澹斋。他也是一位散曲作家，在《阳春白雪》和《太平乐府》中，收有他写的小令二十七首。

散曲是创始于金、元两代的一种通俗的歌曲。散曲和杂剧，在元代文学中，都占着重要的地位。可是就散曲集来说，元代散曲作家，仅仅张养浩、张可久、乔吉、汤式四人，有别集流传下来。许多散曲作家的作品，主要保存在元、明两代的散曲总集中。今天要研究元人散曲所表现的思想内容和艺术特点，除阅读上面所说的四家别集以外，不能不更多的依靠散曲总集。元人所编选的散曲总集，现存者也只有四种，那就是《阳春白雪》、《太平乐府》、《乐府新声》和《乐府群玉》。

《阳春白雪》的第一卷，收的是元人芝庵写的专论歌唱的《唱论》，还有当时流行的宋、金大乐词十段——苏轼的《念奴娇》，晏几道的《鹧鸪天》，邓千江的《望海潮》等。这大概因为散曲是当时广泛歌唱的一种雅俗共赏的文艺作品，所以书中先编入这两部分有关资料。散曲包括小令和套数两类，本书第一卷以下，前几卷选的是小令，后几卷选的是套数。就曲数较多的九卷本《阳春白雪》来说，书中的作家，除无名氏外，共四十七人。计选小令四百九十二首，套数四十七套。这些作

家，在散曲创作方面成绩较大的，有杨果（书中称杨西庵）、刘秉忠（书中种刘太保）、商道（政叔）、王和卿、胡祗遹（紫山）、不忽木、徐琰（容斋）、鲜于枢（伯机）、卢挚（疏斋）、关汉卿、白朴（仁甫）、姚燧（牧庵）、庾天锡（吉甫）、马致远（东篱）、王伯成、冯子振（海粟）、贯云石（酸斋）、白贲（无咎）、郑光祖（德辉）、刘时中、马昂夫（九皋）、张可久（小山）等。本书中所选的散曲，豪放的，婉约的；质朴的，绮丽的；粗俗的，典雅的；……缤纷绚烂，姿态横生。包括着许多风格。这部总集，反映了元代散曲在艺术上的真实面貌。

元人散曲里面，有些不健康的成份，例如，歌颂餐霞服日，描写色情生活，嘲谑身体上有缺点的人，本书中也有这类糟粕，但是同时还有些作品，表现了不甘心依附封建统治阶级为他们服务的思想，如贯酸斋的《清江引》小令“竞功名有如车下坡”，不忽木《点绛唇》套数“宁可身卧糟丘”等。有些作品，用巧妙的笔触描绘了自然界生动可爱的景物。如马致远的《寿阳曲》小令“花村外”、“夕阳下”。鲜于伯机的《八声甘州》“江天暮雪”等。有些作品，成功地运用了民歌的新颖的表现手法，如关汉卿的《沈醉东风》“忧则忧鸾孤凤单”。无名氏的《初生月儿》“初生月儿一半弯”等。所有这类作品，在艺术上有一定成就。总的说来，元人散曲一般多缺乏思想性，它的文学价值，往往不如杂剧。

《阳春白雪》在元朝有几种不同的版本。现在流传下来的，最重要的有两种：一为十卷本（刻本），一为九卷本（抄本）。九卷本所收的曲数较十卷本为多。另外还有一种元刊本，卷数不详。现在只残存两卷，都是小令。一九八〇年，辽

宁图书馆又发现了一种明抄本《阳春白雪》，只残存六卷。其中有十九首套数，为现存元、明、清三代其他曲书之所无，极可珍贵。此书抄写不精，须经仔细校勘，始可讽读。

元刊十卷本，有清末徐乃昌的影刻本，在《随庵丛书》中。民国时，商务印书馆又曾影印此本。解放前任中敏先生编的《散曲丛刊》中，收有任先生校订的《阳春白雪》，惜多袭徐本讹字，未能全据元刊本也。五十年代，笔者在中华书局出版的《新校九卷本阳春白雪》，就是以抄本九卷本为底本，加以校勘整理重印的。这个新校本，此较便于阅读。

二、太平乐府

《太平乐府》，全名是《朝野新声太平乐府》，是元代曲家杨朝英选辑的又一部元人散曲总集。书成于至正十一年（公元一三五一年）。

杨朝英一共编选过两部散曲总集，先编的是《阳春白雪》，后编的是《太平乐府》。《太平乐府》里面，仅有少数几首小令，与《阳春白雪》重复。《太平乐府》共分九卷，前五卷是小令，后四卷是套数。全书所收的作家，除无名氏外，共八十五人。计选小令一千零六十二首，套数一百四十一套。作家和曲数，此《阳春白雪》约多一倍。元代有些著名散曲作家，如张养浩（云庄）、乔吉（梦符）、徐再思（甜斋）、钟继先、睢景臣、曾瑞（褐夫） 周德清等，杨朝英编《阳春白雪》时，没有选入他们的作品，编《太平乐府》时，选了他们的作品。是不是这几位作家，到这时始在曲坛知名呢？

《阳春白雪》和《太平乐府》，这两部散曲总集，有人称

为“杨氏二选”。这两部书，保存了元代许多散曲作家的作品。而这些作品，有不少是元代散曲史上的重要资料。明朝人所编的《盛世新声》、《词林摘艳》和《雍熙乐府》三种卷帙最富的曲总集，都从“杨氏二选”中选用了不少的作品。其他明代的曲总集，也往往取材于这两部书。但是明人编曲选，好删改原作。对曲文的作者，有时有意改署别人的名子。而杨氏二选中所选的曲子，就文字来说，最接近原作的本来面貌。就所注的作者姓名来说，最为可靠。尤其是入选的作品，大部分出于元代朝野名公之笔。入选之曲，很少与其他元人散曲选本重复。所以研究或阅读元人散曲，无论如何，不能不特别重视这两部书。

《太平乐府》的版本，不象《阳春白雪》那样复杂。现存的元刊本和明刊本，编次和曲数都是一样的。只有一种清人抄本，上面校补了几首小令。元刊《太平乐府》，有战前商务印书馆的影印本。又有民国初年陶珙的影刻本。又有明刻本两种，藏北京图书馆。解放前，商务印书馆又有一种仿宋字排印本，卢前校点。卢本据铁琴铜剑楼旧藏明刊本校补了元刊本的一大段脱文，是其佳处。惜其书断句时有错误，盖卢书之成，往往假手于人，殊不严肃。五十年代，笔者也编过一个新校点本，书前附有曲韵——《中州乐府音韵类编》，对此韵书，也作了校勘，对欲染指散曲创作者，不无方便。书由中华书局出版。

三、乐府新声

《乐府新声》是此书的简称，也简称《梨园乐府》，它的

全名为《梨园按试乐府新声》。它是元人编的散曲选本《阳春白雪》、《太平乐府》、《乐府群玉》以外的又一种。元人编的散曲选本，尽于此四书矣。

《乐府新声》凡上、中、下三卷。上卷共收套数三十二首。中、下两卷，共收小令五百余首。书中之曲，颇有出其他选本之外者。套数有三分之二，注有作者姓名，尤为可贵。惜小令两卷，注有作者姓名的，寥寥可数。而以无名氏之作为多。从书中所注的作者姓名来看，以元曲初期的作家占多数。如王修甫、商政叔、盍志学、张宏范、姚燧、胡祗遹、伯颜（以上四人，书中未出现其姓名，但有其作品）、卢挚、荆幹臣、陈草庵、关汉卿、白朴、马致远、侯克中、邓玉宾、王伯成等，都是初期作家。至于《乐府新声》的编者为谁，无可考矣。

《乐府新声》的版本问题比较简单。今存元刊本《乐府新声》，只有常熟瞿氏铁琴铜剑楼所藏的一种。这是海内孤本，元明清三代，没有另外的刊本。所以本书中漫漶的字，只能根据其他曲书，如《太和正音谱》、《北词广正谱》、《雍熙乐府》、《乐府群珠》等校勘补正。

民国时，商务印书馆编印《四部丛刊》，曾借瞿氏藏本影印，编入《四部丛刊》三编集部。有了这个影印本，一般读者始能读到《乐府新声》。这个影印本，附有卢前（冀野）的“校记”二页，但校勘极为粗疏，难称善本。如原书卷上“诸套数”的第二首《双调乔牌儿》仅有此套中间的《锦上花》、《清江引》、《碧玉箫》三曲，且误接于第一套《行香子》末句。第二套《乔牌儿》的最前三曲《乔牌儿》、《夜行船》、《庆宣和》，末一曲《歇拍煞》，都应据九卷本《阳春白雪》补出，这也就是说，应把原有的三支曲子，与校补的四支曲子组成一

首套数，并注出作者关汉卿的姓名，成为完整的一套。校者既未校出此一大讹夺，亦无致疑语。当然，也可以说，九卷本《阳春白雪》是藏于北京图书馆的善本书，当时并没有校点翻印本。《四部丛刊》本《新声》校记有此缺失，在所难免。这种说法，确实也有道理。但是元刊《新声》中那些漫漶模糊的字，某些未注撰人的小令，亦非完全无法校勘补正。校者对这类问题，一概任其存在。笔者对这种校勘，实在不敢恭维。校者卢前，既是散曲作家，著有《饮虹乐府》等书；又系散曲研究资料的传播者，编有《饮虹簃所刻曲》。对曲学的研究者贡献很大。但对所校诸书，往往不能全力以赴。即以《新声》首页而言，（一）第一首套数是《行香子》，此首最后一支是《歇指煞》，此乃此套最终之曲，此曲既竟，全阕告终。原刻本在《歇指煞》曲终处，又缀以次套之《锦上花》、《清江引》、《碧玉箫》三曲，向来没有这种联套形式。（二）第一套《行香子》用的是"尤侯"韵，篇末所缀《锦上花》等三支，用的是"齐微"韵。套数应一韵到底，中间不换韵。岂有尤侯韵之曲，又接齐微韵曲之理？卢前是有名的曲家，以上两事，必然知之甚稔。但于校勘此处时，竟无致疑语，不能不评以"工作失之潦草"矣。

五十年代，笔者曾利用今存元、明、清三代曲书，对《新声》做过校勘断句。书由北京中华书局出版。噫！流光如驰，拙校本问世，忽忽已近三十年，今竟不易搜求矣。

四、乐府群玉

《乐府群玉》是此书的简称。全名是《类聚名贤乐府群

玉》。它所选辑的那些曲子，多出于元代末期作家之手。这部散曲总集的编者姓名已不可考。或云元人胡存善编，未必然也。

《乐府群玉》这部书，专收小令，不收套数。汇集小令，先以每个作家为一单位。再以牌调为单位选辑他所作的小令。这与《阳春白雪》、《太平乐府》之以宫调曲牌为单位，选辑若干作家所作的同一曲牌的曲子置于一处者，有所不同。现行本《乐府群玉》则有刘时中、任则明、赵文宝、曹明善、乔梦符、李致远、王日华、陈德和、徐甜斋、钱子云、马致远、周仲彬、张子坚、郑德辉、钟丑斋、贯酸斋、王仲元、吴克斋、卢疏斋、鲜于必仁、丘士元、张小山、王举之、高敬臣等二十四人所作的小令共七百余首。这七百余首小令，约有一半左右，是元、明其他曲书中所没有的。所以这部书也保存着许多元代散曲史上的重要材料。

《乐府群玉》中所收的小令，大部分属于清丽一派，质朴粗俗的作品比较少。这些小令所反映的生活面，主要是属于文人学士士大夫阶层的。如刘时中的许多酬唱、宴饮之作，张小山的许多行旅写景之作，卢疏斋的怀古（《折桂令》），鲜于必仁的咏史（《折桂令》）这类文人作品，占了全书的绝大部分。这些小令所表现的思想性，同元人散曲的总的情况差不多，积极的很少，消极的比较多。这或许是因为作者都是所谓“名贤”的缘故。书中所选王日华的“黄肇退状”，用《庆东原》、《天香引》、《凤引雏》、《凌波仙》共十六首小令，记风月所审问苏卿、冯魁、双渐、黄肇、苏妈妈的问答之词，既不同于连续用重头小令咏一个故事，也不同于套数或杂剧，这是元人散曲中仅有的一种表现形式。

《乐府群玉》以往流布得比较小。明朝郭勋编选卷帙最丰富的曲总集《雍熙乐府》，清初李玉编订有名的北曲谱《北词广正谱》，都引用过许多元、明曲书，可是都不曾引用到《乐府群玉》。藏书家的书目中，著录这部书的也很少。可见从明代以来，这部书已经比较罕见。只有明人选的《乐府群珠》中，还保存着不少选自《乐府群玉》的曲子。《乐府群玉》的现存古本，已经残缺不全。根据《乐府群珠》，还可以补出将近九十首小令。

《乐府群玉》的新印本有两种：（一）任中敏校订本，印在《散曲丛刊》中，前中华书局解放前出版。（二）笔者根据罗振玉的心井盦抄本《乐府群玉》校点整理的新印本，对任本讹字，作了改正。上海古籍出版社出版。这两个本子，同出一源。但如将诸新本加以比较则知心井盦本文字最胜。盖罗氏为明抄《乐府群玉》之拥有者，当其制过录本时，条件较他人为优也。

散曲作法浅谈

从五十年代以来，我们的中学语文课本（包括《文学课本》）里，选了些首散曲，如小令有马致远的《天净沙》，王磐的《朝天子》。套数有马致远的《夜行船》（秋思）套，睢景臣的《哨遍》（高祖还乡）套，《桃花扇》的《新水令》（哀江南），也可以算是套数，《桃花扇》虽然是剧曲，但这套"哀江南"实是插曲。是插入的一首套数。剧中人苏昆生也说："这是他把进南京城路中之所见，编成了一套北曲，所以不应把它看成一出传奇。

这些课文，后来逐渐更换了。不过有的直到现在也还继续使用，如睢景臣的《哨遍》套数即是。

当这些散曲在课本中使用期间，《语文学习》等刊物，先后曾陆续发表过一些评论或分析这些课文的文章，其中以谈这些作品的思想性者为多，间或也有谈到它们的艺术性的，专谈散曲这种文体的作法者，好象还没有。当然，谈作品的思想性最为重要，这在任何时候，都不应有不同意见。但作法也是所谓作品艺术性的一部分。所以现在我想说说散曲的作法。知道了这些，对于作品的艺术性，也可以理解得多一些。我所说的都是散曲作法"入门"，都是散曲作法的"ABC"

散曲是产生于金、元时代我国北方大都（今北京市）等

地，然后又向南方杭州等地发展起来的一种诗体。散曲也叫“清曲”。这种诗体，就其形式来分类，主要有“小令”（也叫“叶儿”）和“套数”（也叫“散套”）两种。小令是单调的曲子。它与词中的小令不同。词中的小令，也称“短调”，是指每首字数在五十八个以内的。字数特多的词（即“长调”）如《莺啼序》（长达二百四十字）等，固然不能称之为小令，就是每首在四十九到九十字之间的词，也要称之为“中调”，不能称它“小令”。而曲中所谓小令，并不论字数的多寡，只要是表达一个完整意思的，都称小令。十几个字或二十几个字为一首的，固然是小令，就是一首长达一百字的，如《百字折桂令》等，也称为小令。

套数呢，套数是由若干个单调的曲子，按一定的连缀方法组织起来的。套数中的短套，有的只用两只曲子便成一首。如仙吕《赏花时》加一尾声，便可成为一首套数。长套则有用三十多个曲牌的。如刘时中的《端正好》（“上高监司”）套数即是。

一般单调小令，只用一个曲牌就把要说的意思全部写出来了。小令须词简意赅，耐咀嚼。音律浏亮，无衬字。无重韵。

此外还有两类小令，其组织形式与单调小令不同。（一）重头小令：作者的意思多，只用一只小令，容纳不了他所要说的话。这时就可以把这个曲牌反复多用几次。例如用的曲牌是《小桃红》，写了一首，意犹未尽，那时就可以再来一首，二首，三首，……《小桃红》，以至多到百首，亦无不可。如《雍熙乐府》中就有《摘翠百咏小春秋》（见卷十九），用一百首《小桃红》咏崔莺莺和张君瑞西厢故事。这种小令，叫做“重头小令”。重头小令这个名词，起于明代。在元人的散曲

集中，尽管有这类作品，并没有这个名词。（二）小令带过曲：散曲本来是供人歌唱的，但总是唱一个牌调，两支，三支……听的人当然会厌烦。于是小令里面，又有带过曲的一种作法。所谓带过曲小令，就是作者写了一首小令，未能把要说的话说完，于是又加用一个或两个其他曲牌，继续把意思都说出来。这也就是从一首小令，过渡到另外的小令。这与重头小令不同。重头小令无论用了多少首，前后总是一个相同的曲牌。带过曲的小令，前后所用的曲牌，就并不一样。常见的带过曲的小令有：

雁儿落过德胜令

骂玉郎过感皇恩采茶歌

醉高歌过红绣鞋

醉高歌过喜春来

齐天乐过红衫儿

脱布衫过小梁州

快活三过朝天子

水仙子过折桂令

元人带过曲的小令，约有三十来种形式，但有些形式，其作者仅有一二人而已。就是以上所引常见的小令带过牌调，除雁儿落过德胜令，能找出十五六位作者，骂玉郎带过感皇恩采茶歌，能找出七八位作者外，一般都是其作者寥寥无几，元人作的带过曲的小令，只有一首小令带一首小令或两首小令的。明朝有一首小令带三首小令的作法，但不常见。因为如果要用四五支小令才能把意思说完，那何不作成套数呢？

每支曲子都有一个名称，即曲牌。根据明人朱权的《太和正音谱》，曲牌共有三百三十五个。根据清朝初年李玉的《北

词广正谱》，则有四百四十七个。至于实有的名称，那就比此数为多。因为一个曲牌，有的又有异名。例如《一半儿》又称《柳外楼》、《忆王孙》。不过曲牌的数目，北曲大致不出《广正谱》所列之数——散曲，北曲占主要地位。本文只谈北曲散曲，不谈南曲散曲以及南北合套。

散曲的体裁主要是上边所谈的小令和套数。此外也还有不常见的样式，如《风月所举问汝阳记》（见《乐府群玉》卷二《王日晔乐府》），其体裁就有些新鲜。但实际上仍是由一般小令，如《庆东原》、《折桂令》等组成，这种格式并不重要。

现在我们来谈作法。说说如何完成一首小令或套数。

（一）备曲韵 散曲产生于金元时代的北方。初期作者为北方人。读写语言文字，皆用北音。无论作诗，词，曲，都要分清字音的平、仄，按一定的规律使用平仄声的字，以期吟咏起来浏亮美听。所谓平，包括阴平与阳平。与旧韵书中所分的上平声、下平声无涉。所谓仄，即读上声，去声，入声的字。诗韵分平、上、去、入。而曲韵因以北方音为准，北方音没有入声，所以曲韵也就没有入声，只分阴平、阳平、上声、去声。原在入声中的字都分派到阴平、阳平、上声、去声中。作旧诗，要以平水（宋朝平水，今山西省平阳）人刘渊所编、元朝阴时夫略有修改的平水韵为准。平水韵分一百零六部，而曲韵只分十九部。曲韵每部的字，阴、阳、上、去可以通押。作旧体诗如果用的是一东韵，那就不能混入二冬韵里的字。但制曲者概不依据诗韵。

那么作曲要依据什么韵书呢？作曲要用元朝江西高安县人周德清编的《中原音韵》，或用元朝燕山人卓从之编的《中州

乐府音韵类编》。因《中原音韵》是中国音韵学中的重要著作之一。现在还不难寻到。卓从之的书无单行本。附印于明刊《朝野新声太平乐府》卷前。五十年代我校点《太平乐府》时，曾把卓书作了一番校勘，印在新校本《太平乐府》之前。但拙校《太平乐府》现在也不易找到。在此之前，近人卢前刊印《饮虹簃所刻曲》时，曾把卓书也刻入卷首。颜曰《北腔韵类》。近代曲学大师吴梅在他的《顾曲麈谈》中，曲学专家王季烈在他的《螾庐曲谈》中，也各印入一种他们编的曲韵。作曲者亦可依据。但这些书现在都不易购求。近年出版的唐圭璋先生的《元人小令格律》，书末附有《中原音韵》，或尚易得（上海古籍出版社出版）。

总之，既然作曲，首先要有一部曲韵。

（二）置曲谱 作五七言近体诗，无论是绝句或律诗，其格律较简，比较容易记忆。曲调有四百几十个，虽然常用者并不这么多，但是如果把常用的每个牌调的句数，每句的字数，每字的阴、阳、上、去以及起韵、叶韵等都记在头脑里，是比较难的。既然如此，那就要在作曲之前备有曲谱，以便随时翻检。我觉得最好预备一部《北词广正谱》。此书的木刻本今不易得。北京大学在二十年代影印过一次，五十年代以前，影印本还不难寻求，现在也不好找了。如果只想作小令，那么用唐圭璋先生的《元人小令格律》最方便。此书不仅告诉了我们每种小令的句数，字数，用韵等，而且把各字各为某声，都明白地用汉字直接注出来，书末还有《中原音韵》。《北词广正谱》则并不注明范作中之字各为某声。因为那时读书人为应科举考试，要作试帖诗，对字的平仄，分的比较清楚。有范作摆在那里，看了汉字，自然知其平仄。今天情形不尽相同，所以

唐先生的小令格律用起来显然方便。

（三）**选牌调** 初学者往往错误地认为：曲牌既然有四百几十个之多，那么要作小令，随便从中拈出一支来，按该曲牌的格律填写不就行了吗？错误地认为作套数，自己任意连缀若干曲牌，依其句数字数平仄押韵等填上汉字，不就可以了么？不行，这样做是错误的。须知作小令要用作小令的曲牌去填。作带过曲的小令，必须以前人用过的格式为依据，不能随便拈二三个曲牌连接起来就填。我们不能拿《哨遍》或《夜行船》来按其格律，填首单调小令。也不能用《哨遍》和《夜行船》连接起来，作成一首带过曲的小令。首先这两曲牌不在同一宫调里面，音律不同。而且从元代以来，就没有人以这两个曲牌连接起来做带过曲小令的。须知只有少数曲牌可作小令。令、套兼用的曲牌也不多。在套数中，曲牌的排列都有规定，欲知其规定，就要查《北词广正谱》等书。《广正谱》在每类宫调之前，都列有"套数分题"，在"套数分题"之后，又举出作品（或为元杂剧，或为元套数）的曲牌联套例。学习作套数者，看到前人的联套形式，方可以那样连缀。此外还有一个笨伯的办法，就是以元人的作品（最好是名家的）为依据，跟他学。宁可被讥诮为"依样葫芦"，"亦步亦趋"，也不要"肆意创新"，"自我作古"。

根据《北词广正谱》可作小令的曲牌，约有五十之数。其中有一部分，并不常用。我不想把这些曲牌都罗列于此。现在我根据现存元人作品，把元代曲家作小令常用的牌调，录之于下：

一半儿	人月圆	小桃红	小梁州	天净沙
四块玉	叨叨令	红绣鞋	沈醉东风	金字经

凭阑人　清江引　梧叶儿　普天乐　水仙子
朝天子　喜春来　黑漆弩　塞鸿秋　殿前欢
满庭芳　落梅风　庆东原　醉太平　醉中天
醉扶归　拨不断　蟾宫曲

以上这些牌调，约近三十，都是元人小令中常见的。欲作小令，不妨在这些曲牌中任意选择。

至于可作套数的曲牌，以及套数的联套形式，这里不能逐一列举，请阅《北词广正谱》各帙前的“套数分题”等。

（四）选宫调　宫调是音乐上的术语，宫调就是调子。宫调的种类，隋、唐时较多，后来有些宫调不用了。到元代芝庵作《唱论》时，他还说“大凡声音……分于六宫，十一调，共计十七宫调。（今按：即仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、正宫、道宫、大石调、小石调、高平调、般涉调、歇指调、商角调、双调、商调、角调、宫调、越调。

实际上，元曲中所使用的，只有在这些宫调名称之下加圈的十二个。我们选宫调时，一面要考虑到各宫调所具有的情趣（详下），同时也要考虑到它的范围要在这十二个之内。

每种宫调，都具有一定的情趣。有的宫调适宜于表达欢快之情，有的宫调适宜于表达悲哀之感。那么，每个宫调，各具有怎样的情趣呢？芝庵曾在《唱论》里说：

仙吕宫唱清新绵邈　南吕宫唱感叹伤悲
中吕宫唱高下闪赚　黄钟宫唱富贵缠绵
正宫唱惆怅雄壮　道宫唱飘逸清幽
大石调唱风流酝藉　小石调唱旖旎妩媚
高平唱条畅滉漾　般涉唱拾掇坑堑
歇指唱急并虚歇　商角唱悲伤婉转

双调唱健捷激袅　　商调唱悽怆怨慕
角调唱呜咽悠扬　　宫调唱典雅沈重
越调唱陶写冷笑

虽然芝庵所用的词语，有的似嫌模糊，没有把各种情趣更清楚地说出来，但是有的也还说的比较具体，有些形容语其意也还隐约可知。

欲作套数，首先要选择宫调。看我们所要表达的是何种感情，就选择一个含有那种情趣的，也就是最适宜的宫调。

在一首套数里，只能用一个宫调中的曲牌，既不能忽而用黄钟宫的曲牌，忽而又用商调或越调的曲牌。也有些宫调，可以借用其他宫调的某些曲牌，但这都有一定的规定，在《广正谱》里有说明。

（五）末句　有些牌调，其末句各自的阴、阳、上、去要特别严守。周德清的《中原音韵》讲到了一些。《北词广正谱》论及这些曲牌的格律时，也有说明。制曲时应当完全遵从。曲子的末句最为重要，而末句之中，末字尤为重要。所以前人有"诗头曲尾"的说法。

（六）对偶　曲中的对偶特别多。前后两句句法相同；或数句相连，其句法一样，那就要做成对偶句。如做细密的研究，可知曲的对偶，样式很多。《太和正音谱》曾列出以下各种对式：

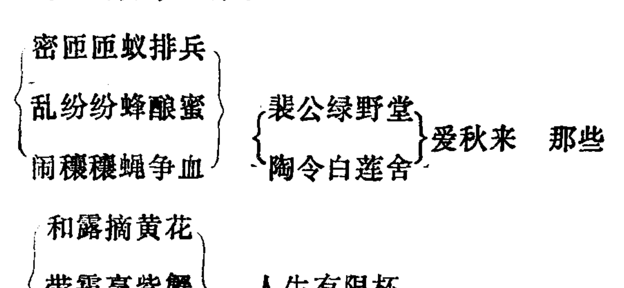
合璧对（两句对者是）　　连璧对（四句对者是）
鼎足对（三句对者是）　　联珠对（句多相对者是）
隔句对（长短句对者是）　　鸾凤和鸣对（首尾相对如《叨叨令》所对者是也）
燕逐飞花对（三句对作一

句者是）

叠句　　　　　　　　叠字

这些对式，我们虽然不一定都学着使用，但遇到句法成双或数句句法相同时总要做成对偶句。作曲，俗有“逢双必对”的说法。可见对偶在曲中用的特别频繁。这里试举马致远的双调《夜行船（秋思）》套的《离亭宴煞》一支，亦即最后一支，看看它有多少对偶：

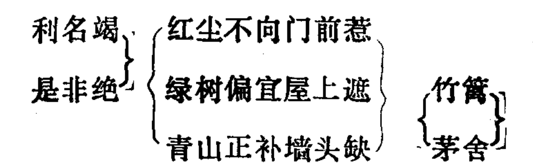
蛩吟罢一觉才宁贴
鸡鸣时万事无休歇
争名利何年是彻



便北海探吾来
道东篱醉了也

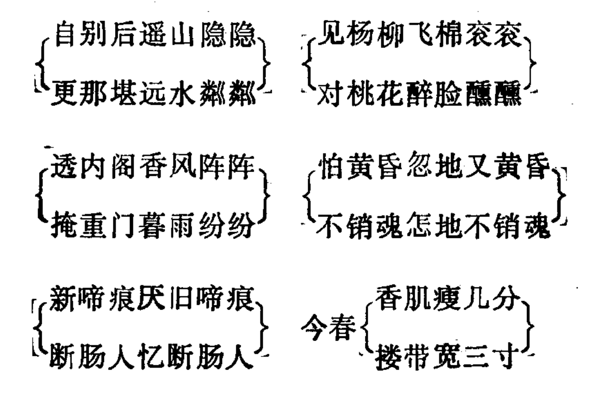
试看这段曲文不过百字。单句只有三句，其余都是对偶句，计十四句。

又如此套《拨不断》一支云：



此调先用三字对两句，然后用七字三句对，即鼎足对。“竹篱茅舍”虽是单句，无可对。而这四个字却可分为两字对，“竹篱”对“茅舍”，当句对。

我们再看元代有名的大曲家王实甫作的一首带过曲的小令，《十二月带尧民歌》的对偶。



自别后遥山隐隐　见杨柳飞棉衮衮
更那堪远水粼粼　对桃花醉脸醺醺

透内阁香风阵阵　怕黄昏忽地又黄昏
掩重门暮雨纷纷　不销魂怎地不销魂

新啼痕厌旧啼痕　今春香肌瘦几分
断肠人忆断肠人　　　搂带宽三寸

王实甫这首带过曲的小令，用的是两个曲牌，全首除“今春”二字外都是对偶句。这种情况，其例甚多。

“对偶好”也是评价一首曲子的条件之一。

至于那个曲牌应当在第几句对偶，最简单的办法，就是玩味前人的作品。看古人在第几句对偶自己也在那里对偶，以有名的曲家为师，总不会错的。现在的元人散曲选本，如《阳春白雪》、《太平乐府》等，编者往往把同宫调曲牌的作品放在一处，仔细欣赏这些作品，彼此做些比较，不难看出何处应该对偶的。

（七）乔吉论作乐府法——凤头、猪肚、豹尾。元代名曲家乔吉曾说到散曲（他称为“乐府”）的作法。他说：“作乐府亦有法，曰：凤头、猪肚、豹尾是也。”他又加以解释说：

“大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮。贵在首尾贯穿，意思清新。苟能若是，斯可以言乐府矣。”（见《辍耕录》）

乔吉的说法，不仅限于作单只小令，套数的作法也是这样。一首套数，也是起要尖新，中要丰满，结尾要响亮。清人刘熙载说：“曲一宫之内，无论牌名几何，其篇法不出始、中、终三停。始要含蓄有度，中要纵横尽变，终要优游不竭。”刘熙载这始、中、终三段的说法，与乔吉之说，颇有相似之处。

附带说一句，套数要有尾声，或可起尾声作用的其他曲牌，置于末尾。无论小令或套数，都应一韵到底，中间不得换韵。

散曲是我们文苑中既俗又文的一株花。古人说：“有文章者谓之乐府（指散曲），如无文饰者谓之俚歌，不可与乐府共论也。”所以这种文体，就文字说，既不能作的太文，类似词。也不能写的太俗，有如市井俚歌。最好是：不文不俗，亦文亦俗。作曲要少引圣集，多发自然（明黄周星语）。

周德清的《中原音韵》中，有一段《作词十法》是专论作曲的（他所说的“作词”就是作曲）。任中敏先生曾把《作词十法》加以诠释，写成一本书：《作词十法疏证》（《散曲丛刊》中）。这书是进一步的阅读教程，作曲之法，尽于其书矣。